

UC-NRLF
$B 121 479



Aus dem
weiten Reiche der Kunst.

Auserwählte Aufsätze

von

Jakob von Falke.

Zweite Auflage.



Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.
1889.

Inhalt.

I.

Die arabische Kunst.



1. Entstehung und Ausbildung im Orient.

Die folgenden Aufsätze haben den Zweck, die Kunst des Orients, genauer gesagt: die des Mohammedanismus, in ihrem Entstehen und in ihren ersten Zeiten zu schildern. Die erste und älteste Kunst des Mohammedanismus aber, das ist wesentlich die Kunst der Araber. Mit dieser also werden wir es zu thun haben, sowohl in der Heimath wie in den Ländern der ersten Eroberungen und ganz besonders in Spanien.

Die Kunstschöpfungen des Orients sind anders, sind uns fremdartig, und dennoch, man kann es nicht leugnen, haben sie längst unser hohes Interesse erweckt. Man kann es nicht leugnen, daß der eigenthümliche Reiz des Orients und seiner Kunst unsere Sinne gefangen genommen hat. Die orientalische Kunst ist eine orientalische Frage für uns geworden; haben wir doch hier in Wien selbst ein orientalisches Museum erhalten.

So sind uns ihre Werke wohl bekannt, wohl geläufig geworden, aber trotz der Bekanntschaft ist die Fremdartigkeit geblieben, ja der Gegensatz zwischen der europäischen Art im Occident und der orientalischen, zwischen der christlichen und

der mohammedanischen in allen künstlerischen Dingen ist nur schärfer in das Bewußtsein getreten.

Wir haben auf den großen Ausstellungen beide Welten in voller und allseitiger Entwickelung neben einander gesehen. Sie waren dicht auf Leibeslänge an einander gerückt und ein Abgrund trennte sie in ihrer geistigen Art, in ihrer künstlerischen Erscheinung. Durchwandern wir in unserer Erinnerung einmal wieder die Säle einer Kunsthalle, in welchen sich die christlichen Staaten Europas mit ihren Kunstwerken ein Stelldichein gegeben hatten. So verschieden auch die Nationen mit ihren Leistungen erscheinen mögen, alle ihre Werke sind eines und desselben Geistes Kinder, einer und derselben Anschauung, einer und derselben Art zu denken, zu empfinden, zu schaffen, entsprungen. Und ganz dasselbe gilt von dem, was uns der Orient vor Augen führt, der ganze weite Orient, geographisch wie ethnographisch genommen, mit seinen zahlreichen Völkerschaften vom Ganges bis zu den Küsten Marokkos. Das Eine eine Welt für sich und das Andere eine Welt für sich, und beide von einander so geschieden, daß die Kluft, die zwischen ihnen gähnt, nicht tiefer sein könnte.

Der Mittelpunkt all unserer Kunst ist der Mensch. Ihn darzustellen in aller Wahrheit und Lebendigkeit, in Ruhe und Bewegung, mit der Gewalt seiner Leidenschaften und der Tiefe und Innigkeit seiner Empfindungen, mit seinem Hasse und seiner Liebe, mit seinem Stolze und seiner Demuth, ihn darzustellen mit der Schönheit oder Eigenthümlichkeit seiner Körperbildung in realer oder idealer Wahrheit der Natur — das ist die höchste Aufgabe, die sich überall unsere Kunst stellt. Wir stellen die Natur selbst dar in der Landschaft, in der Thierwelt, in Pflanzen und Blumen; wir stellen sie dar, wie sie ist oder wie sie uns erscheint. Wir wollen Tiefe des Gedankens, Großartigkeit des Entwurfes und in der Ausführung

Kühnheit und Sicherheit gepaart. Wir verlangen in der Architektur das Walten der Gesetzmäßigkeit, Einheit des Planes, Ordnung, Symmetrie der Theile, Klarheit der Construction, welche uns das Gefühl der Festigkeit und Sicherheit verleiht.

Nichts von alledem in der orientalischen Kunst. Nirgends erscheint der Mensch, oder wo er auftritt, ist er so zur decorativen Nebensache geworden, daß er nicht mehr Bedeutung hat wie ein anderes Ornament; keine Landschaft, keine Darstellung der organischen Natur oder des Thieres, oder wo wir ihnen begegnen, sind sie nach scheinbar willkürlichen, konventionellen Gesetzen so umgewandelt, daß die Urbilder kaum noch zu erkennen sind. Die Architektur, die mit Bögen in geschweiften Linien, mit Bögen, die hufeisenartig in sich zurückkehren, mit überschlanken, zarten Säulen unserer construktiven Lehren zu spotten scheint, ist wie ein Spiel der Laune, der Phantasie, für welche Ordnung, Gesetze, Symmetrie nicht existiren. Alle Flächen bedecken sich gleichförmig mit Ornament ohne Gegensatz, ohne den Wechsel von leer und voll, der uns so nothwendig ist, und dieses Ornament, wenn wir es zu fassen, in seinem Gesetze zu erkennen trachten, so verwirrt es sich vor unseren Augen oder es löst sich auf in ein leichtes, luftiges Spiel von Farben, Linien, Arabesken, wohl geeignet, die Sinne zu reizen, nicht aber den Geist zu fesseln, zu beschäftigen oder das Gemüth zu bewegen, was in der That auch ganz und gar nicht seine Absicht ist.

Die ganze orientalische Kunst erscheint nur wie ein Spiel, anmuthig zwar, heiter, die Sinne erfreuend, aber dennoch ein Spiel, das den vollen Gegensatz zu unserem Ernste, zur Tiefe der christlichen Kunst bildet. Und doch, obwohl das, was uns der heutige Orient bietet, kaum der Schatten ist von dem, was seine Kunst in früheren Jahrhunderten leistete, hat es trotz seiner Fremdartigkeit auch auf uns seine Anziehungskraft

bewährt, ja es zeigt eigenthümliche Seiten, mit deren Studium und Uebertragung wir unsere altersschwache Ornamentik und Decorationsweise erfrischen und verjüngen können.

Die Kunst des Islam tritt uns heute entgegen wie eine ganz eigenartige Schöpfung, von eigenem Geiste, von eigener Formenbildung. Gehen wir sechs oder sieben Jahrhunderte zurück, wo sie noch in jugendlicher Frische und in der ganzen Fülle der Schaffenskraft dastand, so ist es ganz dasselbe. Wir sehen nichts neben ihr, das ihresgleichen ist, wir kennen nichts vor ihr, vor den Zeiten Mohammeds, an welches sie auch nur zu erinnern scheint. Nichts aber in der Kulturgeschichte wird fertig und vollendet gleich der gewappneten Minerva in die Welt gesetzt, Alles hat seinen Ursprung aus vorhandenen Ursachen, sein Werden, seine Geschichte.

So knüpft denn auch die Kunst des Islam an ganz bestimmte Kunstformen an, oder vielmehr sie entsteht erst aus der Verbindung der Araber mit der Kultur derjenigen Länder und Völkerschaften, welche sich ihrem neuen Glauben unterwarfen. So viele und verschiedenartige Völker auch der Islam unter der Fahne des Propheten zu Einem Glauben, anfangs selbst zu Einem Reiche vereinigte, so sehr er die Kraft besaß, die Nationen zu entnationalisiren, sie nicht bloß in der Lehre, sondern auch im Volkscharakter zu Mohammedanern zu machen: so sind doch die Araber selbst, die Schöpfer und enthusiastischen Kämpfer jenes Glaubens, das geniale und schöpferische Volk, welches, wenn auch mit fremden Mitteln, die Kunst des Mohammedanismus, die Kunst des Orients geschaffen hat.

Allerdings, mit fremden Mitteln haben sie es gethan. Denn als sie aus ihrer Wüstenheimath hervorbrachen, was hatten sie, was konnten sie von Kunstformen besitzen? Es gab freilich damals schon an der Südküste der arabischen Halbinsel, im „glücklichen Arabien", alte und berühmte Städte, deren

Reichthum gepriesen, deren Königssitze wegen ihrer Pracht gerühmt werden. Es ist auch nicht unwahrscheinlich, das dasjenige, was sie von Kunstübung und Kunstformen besaßen, mit altindischer Art Verwandtschaft hat, denn Handelsverbindungen zwischen diesem Theile Arabiens und der westlichen Seite von Vorder-Indien gehen ohne Zweifel in das graue Alterthum zurück. Und so ist es nicht unmöglich, daß der Geist der Alles mit Ornament überziehenden Flächendecoration, der schon der altindischen Kunst zueigen ist und noch heute die orientalische Kunst kennzeichnet, auf diesem Wege zu den Arabern gekommen ist. Das wird aber auch wohl Alles gewesen sein; für alles Andere läßt sich der Ursprung von anderswo herleiten.

Es waren auch gar nicht die Bewohner dieser Städte im „glücklichen Arabien", welche als Verehrer Mohammeds seine Lehre verbreiteten und ihr eine Welt unterwarfen. Es waren die Wüstensöhne, jene zahllosen Stämme des öden und des steinigen Arabiens auf den weiten Strecken zwischen dem Rothen Meere und dem Euphrat, welche ihre Söhne als Glaubenshelden hinaussendeten. Ohne feste Sitze und Wohnstätten, unter Zelten lebend, die morgens hier abgebrochen und abends dort wieder aufgeschlagen wurden, nomadisirend auf den wüsten, unwirthlichen Sandhöhen oder dem zerrissenen Felsgebirge: was konnten sie von Kunst besitzen, wenn nicht einigen Schmuck ihrer Frauen, oder buntgestreifte Decken, oder farbige Zelte, die sie eher erhandelten oder erbeuteten, als selber fabricirten?

Aber bar aller bildenden Kunst, waren sie doch keineswegs von aller Kunst verlassen, keineswegs von der Uebung des Schönen ausgeschlossen. Verhinderte allein schon das Nomadenleben die Entstehung jener Art von Kunst, so doch nicht die Kunst des Wortes, der Poesie. Das Leben selbst, wie sie es trieben, ununterbrochen voll Kämpfe und Abenteuer,

die Sandstürme der Wüste, die furchtbaren Gewitter dieser heißen Gegend, das Wandern und Lagern unter der Gluth der Sonne auf dem trockenen, zerrissenen Gesteine, abends und nachts die Ruhe in der Oase, am Wüstenquell, unter sternfunkelndem Himmel — das Alles erregte die Phantasie und machte den Geist romantisch, dichterisch gestimmt. Die Liebe zur Poesie ist daher ein Gemeingut aller dieser wilden Stämme; nicht so, daß es wie im Norden einzelne Sänger oder Dichter unter ihnen giebt, welche die Anderen mit ihrem Vortrage erfreuen, sondern die Dichtkunst ist Jedermanns Sache, wenn auch das Talent und die Uebung verschieden sind. Die feindlichen Helden rufen sich improvisirte Verse zu, bevor sie den entscheidenden Kampf beginnen, und selbst die Frauen lassen sich nicht bloß besingen, sondern nehmen Antheil an der Ausübung der Poesie, stürmen selbst ihren Stammesgenossen mit anfeuernden Versen in die Schlacht voran.

Tief und umfassend nach dem Inhalte ist allerdings diese Poesie der alten Araber nicht. Was sie besingen, sind die wilden Thaten ihrer Helden, die Erlebnisse ihres Stammes, die Schrecken der Wüste, die Schauder der Nacht, die Tugenden ihres Pferdes, ihrer Kameele, die Schönheit ihrer Geliebten. Der Inhalt ist beschränkt wie ihr Leben, der Kreis ihrer Gedanken ist eng, die Erfindungsgabe klein; zu langen, epischen Darstellungen in planmäßiger, ausgeführter Schilderung hat ihre Poesie es nicht gebracht. Sie bauen kein Gedicht, aber sie feilen und zieren es. Es ist eine auffallende Erscheinung an der arabischen Poesie der vormohammedanischen Zeit und gerade an jener dieser wilden Stämme, daß auf die formelle Seite ihrer Lieder und Dichtungen der höchste Werth gelegt wird, daß sie mit raffinirter Kunst wie bei keinem Volke der modernen Kultur behandelt wird. Ein falscher Reim, die schlechte Wahl eines Wortes sind von entscheidender Bedeutung,

und Jedermann ist fähig und bereit, das Gedicht von diesem Gesichtspunkte aus zu kritisiren und zu würdigen. Es ist ganz, als ob das Talent zu jener überaus zierlichen Ornamentation der späteren arabischen Kunst in der Uebung ihrer Poesie vorgebildet worden sei.

Gerade in die Zeit vor dem Auftreten Mohammeds fällt die höchste Blüthe der altarabischen Dichtkunst, die von den Arabern selbst als die klassische Periode ihrer Poesie betrachtet wird, insbesondere was die Reinheit und Schönheit der Sprache betrifft. Zahllos entstanden die Dichter und Dichtungen und die letzteren zeichnen sich von ihren Vorgängern sowohl durch die Erweiterung des Inhalts, wie durch den erhöhten Schwung der Gefühle und der Worte aus. So war schon ein gewisser Enthusiasmus, eine Art Schwärmerei in diesen wilden Stämmen, als das hinreißende Feuer von Mohammeds Beredsamkeit ihnen die sehr irdischen Freuden des himmlischen Paradieses ausmalte. Voll wilden Heldenmuthes und reger Phantasie, wurden sie durch die glühende, schwungvolle Sprache des Koran zum äußersten Fanatismus entflammt. Starben sie für den Glauben in der Schlacht, so traten sie unmittelbar ein in jene Freuden und Wonnen, die ihnen nicht reizender, nicht verlockender geschildert werden konnten, als es durch ihren Propheten geschehen war. So brachen denn alsbald nach dem Tode Mohammeds, von seinen Nachfolgern geführt, die wilden Reiterschaaren aus ihrer Wüste hervor, wo sie bis dahin die Geschichte jahrhunderte-, jahrtausendelang in Vergessenheit gelassen hatte; fanatisirt, aller Kultur fremd, aber zu jedem Großen befähigt, stürzen sie sich über die Länder der alten Civilisation, um ihrem Propheten und sich selber die Welt zu erobern.

Von der Flucht Mohammeds aus Mekka im Jahre 622 nach Christus beginnt die mohammedanische Zeitrechnung. 629 fiel die

heilige Stadt wieder in die Hände Mohammeds und seiner Gläubigen und die Götzen im Heiligthume der Kaaba wurden gestürzt. Drei Jahre darauf, 632, stirbt der Prophet und zwei Jahre nach seinem Tode beginnt Omar, Emir der Gläubigen, die Eroberungszüge. Sofort fällt Damascus, die Hauptstadt Syriens, dann Emesa, Heliopolis, 637 Jerusalem, Aleppo, Antiochien. Während 641 Omars Feldherr Amru sich nach Westen wendet und Aegypten in kurzem Anlaufe erobert, erliegt im nächsten Jahre Persien, das Reich der Sassaniden, das so lange und erfolgreich der römischen Weltmacht in ihrer Blüthezeit widerstanden hatte, in einer einzigen Schlacht auf den Gefilden von Kadesia. Als das siebente Jahrhundert schloß, das erste der mohammedanischen Zeitrechnung, waren Nord-Afrika bis an den atlantischen Ocean und die alten Reiche Asiens bis an den Indus und nordwärts bis an Klein-Asien den Nachfolgern des Propheten unterworfen, alte, mächtige Reiche, weite Länderstrecken in üppiger Kultur, große Städte mit festen Mauern gestürzt, erobert durch Reiterschaaren, die in keineswegs bedeutender Anzahl erschienen, ja überall minder zahlreich auftraten als ihre Besiegten. Der Unterwerfung Afrikas folgte im Anfange des achten Jahrhunderts die Vernichtung des Gothenreiches in Spanien, die Eroberung der iberischen Halbinsel; ja ganz Europa und das Christenthum standen in Gefahr, als Karl Martell dem Vordringen der Araber im Westen bei Narbonne ein Ziel setzte, während ostwärts das byzantinische Reich, sich aufraffend aus seiner Lethargie, noch einen unüberwindlichen Wall darbot.

Alle die weiten Länder vom Atlantischen Ocean bis zum Indus, die anfangs Einem Khalifen gehorchten, dann, zertheilt, wenigstens Einem Glauben folgten, waren Stätten uralter Kultur, aber seit Jahrhunderten bereits dem Einflusse griechischer oder hellenistischer Bildung ausgesetzt gewesen. Spanien

und der ganze Norden Afrikas waren voll der großartigsten Römerbauten. Syrien und die benachbarten Provinzen Vorder-Asiens standen schon lange unter der Herrschaft und der Kultur von Byzanz, nachdem sie unter den Nachfolgern Alexanders des Großen die hellenistische Bildung aufgenommen hatten. Persien und seine Hinterländer hatten zu gleicher Zeit den gleichen Einfluß erfahren und der Hellenismus hatte seinen Kunststil bis an den Ganges vorgeschoben, wovon erst die neueste Zeit die giltigsten Beweise gebracht hat.

Aber war die Grundlage der Kultur aller dieser Länder die hellenistische geworden, so war sie doch sehr verschieden gefärbt und gemischt. Im äußersten Osten war die griechische Kunst mit der des Buddhismus zusammengestoßen und war derselben wieder erlegen. Im Westen war die Kunstart der Römer die herrschende geblieben und für christliche Kirchen die aus ihr hervorgegangene abendländische Bauart. In Persien war mit den Sassaniden ein ritterlich-romantischer Geist gekommen, der in seiner Art etwas Mittelalterliches hat. Der Hang zum Abenteuerlichen, Phantastischen, Ueberschwänglichen und märchenhaft Großartigen, der in den wunderbaren Thaten des Helden Rustem seinen Ausdruck gefunden, scheint auch auf die Baukunst nicht ohne Einfluß gewesen zu sein; doch so viel wir aus den ruinenhaften Ueberresten schließen können, waren die griechischen Formen der Hauptsache nach auch in der sassanidischen Kunst geblieben. Der byzantinische Stil war nicht minder wie der römische aus der griechischen Kunst hervorgegangen, aber er hatte im steten Verkehre mit Asien sich bereits stark orientalisirt, d. h. er vernachlässigte die Figur, wenigstens in richtiger Zeichnung und Modellirung, ließ die Plastik entarten und ging auf eine prachtvolle, in Gold und Farben strahlende Decoration aus. Glänzende Seide, in Goldgrund funkelnde Mosaik, trans-

parentes Email mit goldenen Contouren, Besatz von Edelsteinen, dazu verschlungenes und schwungvolles Ornament mit phantastischen Thiergestalten, das waren vielmehr die Kunstmittel des Byzantinismus als die schönen Verhältnisse, die edlen Linien und die vollendeten Formen der griechischen Zeit. Und vielleicht mehr als anderswo trug gerade in Syrien, auf welches Land die Araber zuerst in ihren Eroberungszügen stießen, die byzantinische Kunst diesen asiatischen Charakter.

Ohne Zweifel war die ganze Kunst der aus griechischer Kultur erwachsenen hellenistisch-byzantinisch-römischen Bildung formell aller Orten bereits im Verfalle und die Araber stießen auf eine untergehende Welt. Das christliche Element in ihr, das, mit dem germanischen vereinigt, bestimmt war, eine neue Civilisation zu schaffen, war formell noch nicht über den Standpunkt der Symbolik hinausgekommen. Nichtsdestoweniger war die alte Welt, wie sie noch bestand, in künstlerischen Dingen den Arabern bei ihrer Invasion so unendlich überlegen, daß man sagen konnte: auf der einen Seite war Alles, auf der anderen nichts. Noch blühte alle antike, zum Theile durch die Byzantiner erweiterte Technik. Die Städte standen voll Tempel, Kirchen, Paläste und anderer monumentaler Bauten, das Land voll Villen, durchzogen von soliden Straßen und großartigen Wasserleitungen; Sculptur und Malerei waren zwar unendlich gesunken, doch waren noch beide in Uebung, und die wunderbare Schöpferkraft der vorausgegangenen Zeiten hatte noch zahllose Werke übriggelassen, welche den Arabern zu Gesicht kamen. Man verstand sich auf Bogen- und Gewölbebau in großartigen Dimensionen, und gerade im byzantinischen Osten und in jenen Gegenden, welche zuerst die Beute des Islam wurden, übte und liebte man das Gewölbe in seiner kühnsten Form, im Kuppelbau.

Was hatten die erobernden Araber dem zur Seite zu

stellen? Nichts, auch gar nichts, wenn nicht etwa, wie wir gesehen haben, und auch das ist zweifelhaft, die bunte Decoration ihrer Zeltstoffe und ihrer Decken, auf die sie sich lagerten, in die sie sich einhüllten.

Und dennoch, wenige Jahrhunderte später ist die ganze Kultur und Kunst vom Indus bis an den atlantischen Ocean wie umgeschaffen. Von dem Hellenismus, Byzantinismus, Romanismus scheint jede Spur verschwunden. Eine neue und gänzlich andere Kunst, eine neue Litteratur, eine neue Wissenschaft, ein neues Leben, ein neuer Glaube herrschen über die weite Ländermasse. Und diese Kultur, so fern von derjenigen, auf deren Boden sie erwachsen ist, daß kaum eine Verbindungsbrücke zwischen ihnen möglich erscheint, ist trotz der verschiedenen Nationen und Racen, die sie begreift, trotz der verschiedenen Staaten, in welche sich das Khalifat zerspalten hat, dennoch eines und desselben Geistes: es ist die Kultur der Araber, d. h. der Araber, wie sie geworden sind, es ist die Kultur des Mohammedanismus.

Wie gesagt, der Abstand oder die Verschiedenheit der einen Kultur von der anderen, der mohammedanischen von der hellenistischen ist so groß, daß eine Verbindung, ein Uebergang kaum möglich erscheint. Dennoch ist die arabische Kunst nicht aus dem Nichts entstanden, sondern geradezu hervorgewachsen aus derjenigen Kunst, welche die Araber in den eroberten Ländern vorfanden, also aus der hellenistischen und vorzugsweise aus der byzantinischen Kunst. Aber die Araber haben so viel hinzugebracht, nicht von vorhandenen Formen, aber von eigenem Geiste, und haben so sehr Anderes daraus gemacht, daß nach wenigen Jahrhunderten die Spuren des Originals vollkommen verwischt sind.

Obwohl die Kunstgeschichte des Mohammedanismus in seinen ersten Jahrhunderten noch keineswegs mit wünschens-

werther Vollständigkeit aufgehellt worden und besonders für die asiatischen Länder unsere Kenntniß noch lückenhaft ist, so läßt sich doch jenes Verhältniß zwischen der hellenistisch-byzantinischen und der arabischen Kunst mit äußeren und inneren Gründen genügend nachweisen. Besonders gilt dies für Spanien, dessen arabisch-mauresfe Ueberreste, durch keinen religiösen Fanatismus verschlossen, wiederholt und in ausgezeichneter Weise gezeichnet, gemessen und publicirt worden sind. Aber auch für Aegypten, wo Kairo eine Hauptstätte der älteren arabischen Kunst bildet, für Syrien und Persien sind wohl dem einen und anderen Künstler dann und wann die Schranken geöffnet worden.

Selbstverständlich erschienen anfangs die Wüstensöhne, selbst Halbbarbaren und beschränkt durch religiösen Fanatismus, mehr als Zerstörer der alten Kultur denn als Begründer einer neuen. Wenn auch der Untergang der großen Bibliothek zu Alexandrien, der schon vorher stattgefunden hatte, mit Unrecht dem Khalifen Omar, dem zweiten Nachfolger des Propheten, zugeschrieben wird, so ließ derselbe doch in Persien die ganze Litteratur der Feueranbeter vernichten und die glänzende Hauptstadt der Sassaniden, Madaïn, ging nach Theilung der kostbaren Beute mit allen ihren Prachtbauten so zu Grunde, daß man heute ihre Stätte nicht mehr findet. Omar selbst, ein Soldat unter Soldaten, im Zelte lebend wie seine Vorfahren, bedürfnißlos sich begnügend mit dem Beuteantheil des gemeinen Mannes, dachte an nichts, als das Wort des Propheten zu verbreiten und ihm die Länder zu unterwerfen. Aber er war ein eminent politischer Kopf, und während er und seine Feldherren Städte erstürmten und Schlachten lieferten, ließ er den versandeten und verschlammten Kanal zwischen Nil und Rothem Meere wieder reinigen und der Schiffahrt öffnen und gründete eine neue Stadt, Bassora, am

Ausflusse der Gewässer des Euphrat und Tigris. Mit dieser schuf er am günstigsten Orte der arabischen Wüste einen Handelsplatz und durch jenen Kanal versah er sie vom fruchtbaren Aegypten aus mit Nahrung. Die Gründung von Bassora geschah schon zwei Jahre nach dem Tode des Propheten, die Eröffnung des Nil-Kanals sieben Jahre später (641).

Dazwischen fällt schon die Gründung der ersten Moschee auf erobertem Boden. Mohammed hatte den Grund der ersten Moschee überhaupt zu Medina gelegt, die zweite gründete Omar in dem soeben eroberten, auch den Mohammedanern heiligen Jerusalem auf der Stätte, wo der berühmte Tempel Salomos gestanden (637). Ihr folgte 642 eine andere, welche der Feldherr Amru, der Eroberer Aegyptens, als Gebetsstätte für sich und seine Soldaten errichtete in jener Gegend, die heute Kairo einnimmt. Beide Moscheen, die Omars und die Amrus, sind noch erhalten, wenn auch wohl gänzlich umgebaut oder verändert. Amru ließ sich auch bereits ein Haus erbauen, aber es war noch zu früh; auf den Befehl Omars mußte er es wieder niederreißen. Die ererbte Tugend der Einfachheit und Armuth lebte noch zu kräftig in den ehemaligen Genossen des Propheten. Als Okba, des Khalifen Moaviah Feldherr, die Eroberung in Afrika fortsetzte, gingen bei der Belagerung von Kyrene zahlreiche Tempel und Paläste dieser einst so reichen und berühmten Stadt zu grunde. Derselbe Okba gründete aber ein paar Jahre darauf (670) im Gebiete des heutigen Tunis eine neue Stadt, Kairwan, welche die Hauptstadt des arabischen Afrika werden sollte. In derselben errichtete er eine Moschee, deren großen Ruhm früh die Sage verkündete. Später umgebaut und erweitert, gehörte sie mit den Moscheen der heiligen Städte Mekka, Medina und Jerusalem so wie mit derjenigen zu Damascus zu den heiligsten und verehrtesten Stätten der gesammten Länder des Islam.

Die große Moschee zu Damascus erbaute der Khalif Walid I. aus dem Hause der Moaviden (705 bis 715), etwa siebenzig bis achtzig Jahre nach dem Tode des Propheten. Die älteren Khalifen hatten nicht aufgehört, in Arabien selbst zu residiren, bald zu Medina, bald zu Mekka oder anderen Orten. Moaviah, welcher nicht zur Verwandtschaft Mohammeds gehörte und vielen Gläubigen, insbesondere denen in Arabien als ein Usurpator galt, verlegte seine Residenz nach Damascus, umgab sich dort mit einer Leibwache und einer Art Hofstaat und war damit der Erste, der die Einfachheit seiner Vorgänger verließ. Unter seinen Nachfolgern war es Walid, der zuerst als königlicher Bauherr im großen Stile auftrat. In seiner kurzen Regierung ließ er auf der Stelle der Kirche des heiligen Johannes in Damascus eine Moschee aufführen, die noch im elften Jahrhunderte, in der Zeit der vollen Blüthe islamitischer Kunst, für ein Wunder der Welt angesehen wurde. Er baute gleichzeitig zu Fostat, im heutigen Kairo, so wie zu Mekka, und in Medina ließ er die alte Moschee, zu welcher Mohammed selbst den Grund gelegt hatte, von neuem aufführen.

Nach dem Sturze der Moaviden oder Ommajaden, wie sie gewöhnlich genannt werden, verlegt das nachfolgende Khalifengeschlecht der Abbassiden (von Abbas, dem Oheim Mohammeds abstammend) die Residenz wieder nach Arabien zurück, aber schon der zweite der Abbassiden, Abu Djafar al Mansur, ein Bauherr wie Walid, giebt den alten Sitz wieder auf. Unermüdlich mit Bauen beschäftigt, gründete er drei große Städte, nach seinem Namen Mansuria genannt, in Afrika, Persien und im Induslande, vor allen aber in der mesopotamischen Ebene das später so berühmte Bagdad, das in kurzer Zeit der Mittelpunkt der ganzen moslemitischen Welt, die Hauptstätte ihrer Kunst, ihrer Litteratur und Kultur werden sollte.

In ihrer glänzendsten Periode unter Harun al Raschid, dem Zeitgenossen Karls des Großen, und seinen Söhnen Amin und Mamun, nur wenig mehr als anderthalb Jahrhunderte nach dem Tode Mohammeds, wurde sie die Stadt der Paläste und die Stadt der Wissenschaften. Alle Gelehrten und Dichter des Islam und selbst fremde Gelehrte strömten hier zusammen, beschützt, geehrt, beschenkt von den Khalifen, trieben Studien auf Grundlage der griechischen Litteratur, der Philosophen insbesondere, disputirten, studirten Philosophie, Mathematik, Astronomie, Medicin, schufen eine außerordentliche Litteratur, welche die Kultur und Wissenschaft von Bagdad wieder über die Länder des Islam und sodann zum Abendlande und zu den christlichen Universitäten verbreitete. So wurde, während die alte Welt und die alte Kultur erloschen, aus den wilden Söhnen der Wüste das unterrichtetste und gebildetste Volk von allen, die damals auf dem Erdkreise existirten. Aber gleichzeitig war es auch vorbei mit der alten Tugend der Armuth, Einfachheit und Entsagung. Alle Hauptorte muselmännischen Lebens wurden vielmehr Stätten des Luxus; außerordentliche Reichthümer flossen in ihnen zusammen, kamen freilich auch der Kunst zu gute, welche nicht minder rasch erblühte wie Litteratur und Wissenschaft.

Die Blüthe Bagdads dauerte freilich nicht lange. Während es unter den Nachfolgern Harun-al-Raschids von inneren Unruhen betroffen wurde und seinem Untergange entgegenging, erhoben sich die Nebenländer mit ihren Hauptstädten, machten sich unabhängig oder erkannten den Vorrang des Khalifen nur noch in der Würde an. So hatte sich Spanien, das neu eroberte, politisch völlig selbstständig gemacht; im Osten lösten sich Persien und andere Provinzen ab, im Westen Arabiens der Norden Afrikas und Aegypten, das anfangs

unter den Tuluniden, sodann ein paar Jahrhunderte unter den Fatimiden, den Nachkommen von Mohammeds Tochter, später unter mamelukischen und circassischen Sultanen ein durch und durch von arabischer Kultur erfülltes Land wurde.

Die Trennung war wesentlich nur eine politische. Die Länder erhoben sich um so schneller in ihrer Kultur, diese Kultur aber war und blieb bei allen die des Islam, die arabische. Wie sie aus gemeinsamer Quelle hervorgegangen, so blieb sie gemeinsam; bei allen war es derselbe Glaube, dieselbe Sprache der Wissenschaft, dieselbe Kunst, wenn auch mit national oder lokal gefärbten Verschiedenheiten. Leider ist von dieser frühen Kunst der ersten Epoche des Mohammedanismus sehr wenig übrig geblieben, Vieles auch noch unbekannt. Am besten läßt sich der Gang der arabischen Kunst in Spanien verfolgen, aber hier hatte sie auch am meisten provinzielle Eigenthümlichkeit. Indessen reichen die Nachrichten und Ueberreste aus, um auch formell den Weg zu erkennen, den die arabische Kunst zu ihrer Vollendung einschlug.

Die erste Nachricht von einem Tempelbaue ist diejenige, welche berichtet, daß Mohammed, aus Mekka vertrieben, eine Moschee zu Medina erbaut habe; allein dieser Bau war nicht viel mehr als eine aus Palmstämmen erbaute und mit Palmblättern gedeckte Hütte, eine Anlage, die auch Räume für den Propheten und seine Frauen einschloß. Erst der Khalife Walid, fast hundert Jahre später, machte daraus einen wirklichen monumentalen Bau. Sodann baute Omar 637, also schon im dritten Jahre der beginnenden Eroberung, die Moschee zu Jerusalem, welche noch heute existirt und seinen Namen trägt. Obwohl später restaurirt und geschmückt, hat sie doch ihre Grundform behalten und diese Grundform, ein achtseitiges, mit einer Kuppel gedecktes Gebäude, weist unverkennbar auf byzantinisches Vorbild hin, sei es, daß ein ähnliches Gebäude

bereits an derselben Stelle existirte oder daß Omar in Ermangelung eines eigenen Planes einen byzantinischen benützte.*)

Auch die zweite Moschee, die des Feldherrn Amru im alten Kairo, besteht noch heute, wenn auch wohl nur noch in der Grundanlage. Aber eben diese macht sie interessant und wichtig, denn sie zeigt einen Plan, der ganz und gar abweicht von dem einer byzantinischen oder überhaupt einer christlichen Kirche, einen Plan, der als der eigentliche und eigenthümliche der mohammedanischen Moschee bezeichnet werden muß.

Wie das antike Haus und nach ihm das orientalische einen Hof zum Mittelpunkte haben, um den sich die Gemächer lagern, so ist auch die Moschee im wesentlichen ein von Säulenhallen umgebener Hof, im Gegensatze zu jeder christlichen Kirche, welche wie das alte nordische Haus eine Halle darstellt. Die Kirche ist darum ein Gotteshaus, die Moschee nur eine Stätte, welche die Gläubigen zu gemeinsamem Gebete sammelt. Die eine Seite der Moschee richtet sich stets nach dem heiligen Mekka und ist an dieser Seite in ihrer Mitte mit einer halbrunden, oben mit muschelartigem Gewölbe geschlossenen Nische bezeichnet. Vor dieser Nische, die auch mehrere ihresgleichen zu den Seiten erhalten kann, sammeln sich die Beter, und da das zu Zeiten in Schaaren geschieht, so ergab sich hier das Bedürfniß eines größeren überdeckten Raumes, den man durch Anlage mehrerer Säulenreihen erhielt. So entstand auf der einen Seite durch Vertiefung des Porticus eine Halle, die sich aber von der christlichen Kirche wesentlich dadurch unterscheidet, daß ihre Hauptrichtung nicht in

*) So die gewöhnliche Tradition und Meinung. Abweichend davon vertheidigt Fergusson mit sehr gewichtigen Gründen die Ansicht, daß diese s. g. Omarmoschee die von Constantin über dem Grabe Christi gebaute Kirche sei, der Bau Omars aber, noch heute erhalten, einen Theil der Moschee El Aksa bildet.

die Längenaxe, sondern in die Quere fällt, daß sie auf der einen Längenseite, nach dem Hofe zu, ganz offen oder mit einem hölzernen Gitter geschlossen ist, dem gegenüber sich die Nische des Gebetes, der Mihrab, befindet. Neben dieser Nische, zur Rechten des Betenden, steht der Mimbar, eine reichgeschmückte Kanzel, von welcher am Freitag das Gebet für den Khalifen gesprochen wird. In der Nähe befindet sich eine zweite, von vier Säulen getragene Estrade oder Kanzel, von welcher der Koran vorgelesen wird. Der viereckige Hof enthält in der Mitte einen Brunnen für die religiösen Waschungen, die dem Gebete vorherzugehen haben. Dieser Brunnen erhielt früh eine reiche architektonische Ausstattung.

Die Moschee ist wie das antike Haus ein Innenbau, ein viereckiger, von einem Säulengange umgebener Hof, der sich nach der einen Seite vertieft und eine bestimmte Richtung, die nach Mekka, einhält. Die Richtung ist also verschieden, je nach der geographischen Lage des Ortes. Das Aeußere der Moschee ist gleichgültig: es genügen die hohen undurchbrochenen Mauern, da das Licht von innen kommt. Dennoch lernten es die Mohammedaner alsbald von den Christen, auch schon von ferne her den Gläubigen die Stätte des Gebetes kenntlich zu machen: sie entlehnten den Byzantinern die Kuppel und den westlichen Kirchen wahrscheinlich den Thurm. Jene setzten sie auf die vertiefte Säulenhalle unmittelbar vor die Nische des Gebetes, diesen verwandelten sie in den Minaret, den schlanken Thurm, von welchem der Muezzin zum Gebete ruft. Für ihn gab es keinen bestimmten Platz; da die Moschee auch ihrer mehrere haben konnte, so standen sie beliebig an der Umfassungsmauer oder wurden auch in das Innere hineingerückt.

Diese eigentliche und eigenthümliche Gestalt der Moschee war natürlich nicht im Entstehen schon ausgebildet, wie z. B.

die Minarets bestimmt erst in späterer Zeit hinzutraten. Wenn heute die Moschee Amrus in Kairo alle diese Eigenschaften zeigt, so hatte der Bau, den Amru als Gebetsstätte für sich und seine Soldaten errichtete, wohl nicht viel Anderes davon gehabt als den viereckigen, von einer Mauer umgebenen Hof, mit einem Brunnen in der Mitte und mit der Richtung nach Mekka, aber ohne den Mihrab. Eine Kanzel, die er sich selbst errichten ließ, da er wie die anderen Führer Feldherr, Apostel des Propheten und Verkünder seines Wortes in eigener Person war, mußte er, als Zeichen des Hochmuthes, auf Befehl Omars wieder niederreißen. Später, aber noch in früher Zeit, kamen Nische, Kanzel, Minarets hinzu und auch die Gebäude zum Aufenthalte und zur Beherbergung der Fremden, die nebst Hospital, Schule und anderen Räumlichkeiten mit einer großen Moschee verbunden zu sein pflegen. Damit wuchs denn auch die ursprünglich kleine Grundfläche zu einer Ausdehnung von mehr denn 600 Fuß in der Länge und 300 Fuß in der Breite. Trotz dieser Veränderungen hat dennoch die Amru-Moschee, heute verfallend, den alterthümlichsten Charakter bewahrt.

Der Plan, der ihr zu Grunde liegt, obwohl er erst nach und nach zur vollen Ausbildung gelangte, hat doch sicher schon irgendwo sein Vorbild gehabt, und dieses ist nur in dem Heiligthume zu Mekka zu suchen. Dieses Heiligthum war kein mit einem Dache geschlossenes Gotteshaus, sondern eine umfriedete Stätte, welche von der ältesten Mythe der Araber geweiht war und den heiligen schwarzen Stein, die Kaaba, sammt einem Brunnen umschloß. Hier hatte Hagar mit ihrem Sohne Ismael, den die Araber der Wüste als ihren Stammvater verehren, geruht, und da sie verschmachten wollte, schlug der Engel Gabriel mit seinen Flügeln und es sprang die Quelle Zemzem hervor, deren Existenz der Stadt Mekka den Ursprung

gab. Die späteren Jahrhunderte haben aus dem Heiligthume zu Mekka allerdings einen Complex von Gebäuden gemacht, um die zahllose Menge der Pilger zum Gebete und zum Theile zur Herberge aufzunehmen, aber den Mittelpunkt bildet immer der von Säulenhallen umgebene Hof mit dem Brunnen in der Mitte. Dasselbe ist mit dem Tempel zu Medina geschehen, den der Prophet noch selber gründete, der aber erst fast hundert Jahre später durch den Khalifen Walid zu seiner baulichen Gestaltung kam.

Die Hofanlage der Moschee wurde vom Islam im ganzen Westen und im wesentlichen in allen Landen des Mohammedanismus eingeführt. So folgte der Moschee des Amru diejenige, welche Okba, der erste Eroberer Afrikas, in der neuen Stadt Kairwan gründete. Anfangs klein, wurde sie zweihundert Jahre später zu einer der großartigsten Moscheen mit siebzehn Schiffen umgebaut. Dennoch behielt sie die Hofanlage. Ebenso war es, wie wir später sehen werden, mit der großen Moschee zu Cordova.

Im Osten freilich, oder vielmehr in Syrien und dann später vor allem in Konstantinopel, ist man vielfach von diesem Grundplane abgegangen, und zwar darum, weil die Eroberer, des Bauens noch unkundig oder desselben unfähig wie die Türken, christliche Kirchen in Moscheen verwandelten. Aber auch dann ist in den meisten Fällen ein Hof hinzugefügt worden, so daß die Kirche nur die Stelle jener vertieften Halle mit Mihrab und Mimbar, mit Nische und Kanzel, versah. In Damaskus richteten sich die Araber sofort in der Hauptkirche der Christen, in der des heiligen Johannes, ein, aber sie nahmen nur die eine Hälfte und ließen die andere den bisherigen Besitzern, so daß Christen und Mohammedaner länger denn ein halbes Jahrhundert durch dasselbe Thor ein- und ausgingen. Erst Walid (705 bis 715) nahm die ganze Kirche

für sich und den Islam in Anspruch, baute sie aber in der Art um, daß er dem Hauptgebäude einen großen, von Säulenhallen umgebenen Hof vorlegte, jenes Gebäude selbst aber aus drei von Westen nach Osten laufenden Schiffen errichtete und über der Mitte eine Kuppel erbaute, die ihrer kühnen Form wegen unter dem Namen des Adlers in der ganzen muselmännischen Welt berühmt wurde. Es ist also ganz der mohammedanische Plan, den Walid zu Grunde legte, und nicht der einer Kirche. Ganz dasselbe ist der Fall mit der Moschee, welche Ahmed ben Touloun, der damalige Herrscher Aegyptens, zu Kairo im Jahre 876 erbaute, obwohl ihr Baumeister ein Christ war. Die Touloun-Moschee, heute noch im wesentlichen, ganz wie sie ursprünglich war, erhalten und daher vielleicht das beste Beispiel für die früharabische Bauart, erhebt sich auf einer Quadratfläche von 90 Metern mit dreischiffigem Porticus auf drei Seiten des Hofes und mit einem fünfschiffigen auf derjenigen, welche Mekka zugekehrt ist. Später folgten ihr zahllose andere Moscheen.

Muß man demnach diesen Plan als einen eigenthümlich mohammedanischen oder arabischen betrachten, der allerdings mit dem Beginne der Eroberung noch nicht zur Entwickelung gekommen war, so ist das mit dem Detail des Baues und der Ornamentation durchaus nicht der Fall. Wo man von den Werkmeistern am Baue liest, sind es überall griechische, byzantinische, persisch-hellenische Künstler und Maurer, die, wenn sie nicht das ganze Werk ausführen, doch zu Hilfe gerufen werden. So ließ sich Walid für seinen großartigen Moscheebau in Damaskus vom byzantinischen Kaiser in Konstantinopel durch eine eigene Gesandtschaft griechische Werkleute erbitten und erhielt sie auch. Ebenso machte es Abdurrhaman in Spanien, als er die große Moschee in Cordova errichtete. Abu Djafar al Mansur, der Abbasside, benützte persische

Künstler, als er Bagdad erbaute, und wollte sogar die ganzen sassanidischen Paläste von Madaïn, das Omar zerstört hatte, nach Bagdad bringen, um aus ihnen seine neue Khalifen-Stadt aufzubauen.

Wie es dieser Abbasside mit den sassanidischen Ueberresten machte oder machen wollte, so wurden bei den arabischen Bauten überall nicht bloß die griechischen Künstler und Werkleute, sondern auch die griechischen Werkstücke oder überhaupt diejenigen der vorhandenen Bauten und Ruinen verwendet. Alle Säulen der Moschee Amrus, sämmtlich Monolithen mit Kapitälen und Basen, sind antiken Ursprungs, sämmtlich verschieden, wie sie der Zufall hatte finden lassen, und auch so zufällig verwendet, daß z. B. ein korinthisches Kapitäl, auf den Kopf gestellt, einer Säule zur Basis dient. So wurden für die Moschee in Cordova die Säulen und ihre Bestandtheile hundertfach aus den verschiedensten Gegenden der römischen Welt zusammengebracht, und so geschah es überall, wo der arabische Eroberer auf die Reste und Trümmer der antiken Baukunst stieß und sein eigenes Baubedürfniß sich regte.

Wie mit den Werkstücken, so geschah es mit den Bauformen und der Decoration. Kuppel und Bögen sind von nirgend anderswo entlehnt als aus den byzantinischen Bauten, und byzantinische Baumeister waren die Lehrer dafür. Das arabische Kapitäl ist seinem Ursprunge nach kein anderes als das byzantinische Würfelkapitäl; freilich hat es eine ganze Geschichte durchzumachen, die sich hinlänglich genau verfolgen läßt, bis es zu seinem eigenen arabischen Typus gelangte.

Ebenso ging es mit dem Ornamente. Wie wenig die Araber davon haben konnten, als sie aus ihrer Wüste hervorbrachen, das zeigt die Moschee Amrus, die auch in ihrer Umänderung noch das älteste der großen arabischen Bauwerke ist. Abgesehen von den antiken Kapitälen, welche ihre antiken Säulen

schmücken, ist sie ganz und gar ohne allen Schmuck, als ob die Erbauer noch keinen gehabt hätten. Walid freilich schmückte wenig später seine große Moschee in Damaskus in höchst glänzender Weise, so daß die damalige Welt nicht genug des Rühmens wußte und sie als ein Wunderwerk pries. Er belegte die Fußböden mit Mosaik, überkleidete den unteren Theil der Wände mit Marmor, über welchem sich goldene, belaubte Weinranken hinzogen; darüber wieder bedeckte er die höheren Flächen mit einer anderen Art von Mosaik aus farbigen und goldähnlichen Glasstückchen, welche die Araber „Fesifissa" nannten; sie stellte Bäume, Städte und andere Gegenstände dar. Das Dach wurde in Gold auf azurblauem Grunde inkrustirt, — in welchem Materiale und welcher Technik, ist freilich nicht angegeben.

Erkennt man in der kurzen Beschreibung ohne Zweifel bereits den arabischen Geist, der eben Alles, Alles geschmückt wissen will, so findet man in jedem Einzelnen die byzantinische Kunst, wie sie zu jener Zeit in Uebung stand. Da ist die reiche Anwendung von Gold, da ist die Fußbodenmosaik und die Marmorverkleidung, da die strahlende Glasmosaik, mit welcher, wie noch heute aus eben jener oder noch früherer Zeit z. B. der Dom zu Ravenna und die Sophien-Kirche in Konstantinopel lehren, die Byzantiner ihre Gewölbe und Kuppel von innen überkleideten. Die Moschee Walids ist freilich später so völlig zerstört worden, daß auf die Zeichnung des Ornamentes kein Schluß erlaubt ist, aber die Touloun-Moschee in Kairo, die ihre ersten Ornamente bewahrt zu haben scheint, läßt uns auch in dieser Beziehung nicht im Unklaren. Diese Moschee ist merkwürdiger Weise, obwohl ein Christ ihr Baumeister war, nur aus Ziegelsteinen, ohne Anwendung antiker Baustücke, mit dicken Pfeilern, die Säulchen an den Ecken haben, aufgeführt worden; auch ist ihr Ornament noch ein verhältniß-

mäßig sparsames, als ob sie nur eine Stufe des Fortschrittes in der Entwickelung von der Amru-Moschee aus bedeute. Aber dieses Ornament zeigt auf das deutlichste seinen Ursprung aus dem griechisch-byzantinischen Laubwerke, insbesondere aus den Akanthus-Windungen, wie es andererseits schon jene Veränderungen erkennen läßt, die zu der echten Arabeske hinüberleiten. Ebenso ist es mit der arabischen Fußboden-Mosaik, wo wir noch auf dieselbe stoßen. Es sind die gleichen, einfacheren oder verschlungeneren geometrischen Motive, welche schon die Byzantiner übten. Wir werden auf alles das später des Näheren zurückkommen.

Aber ungeachtet dieser unleugbaren Herkunft aus der Kunst der eroberten Länder, ungeachtet byzantinische, hellenistisch-sassanidische Künstler und Bauleute die Lehrer und Meister waren, ungeachtet dessen tritt der so gänzlich anders geartete Geist des Mohammedanismus sofort in Wirksamkeit, und binnen wenigen Jahrhunderten hat er aus allem Lehrmateriale und allen Lehrsätzen etwas völlig Neues gemacht. Er hat das starre Gesetz in Phantastik, die Strenge der Vorschriften in sein willkürliches Belieben verwandelt, das Schwere und Solide ist in den Schein übergroßer Leichtigkeit und Schlankheit übergegangen, das Constructive bietet nur Ornamentmotive und das Ornament, dessen Formen und Linien sich klar dem Auge darstellten und von breiter Grundfläche sich abhoben, schlingt sich durch einander in scheinbarem Gewirre, und seine Arabesken, die eben dieser Kunst der Araber ihren Namen verdanken, überwuchern Alles, wo sich nur ein Stückchen Fläche darbietet. Der Araber hat den Bogen, das Gewölbe, die Kuppel der byzantinischen Kunst entlehnt, aber wiederum sein Eigenes daraus gemacht. Das Gewölbe als Ueberspannung der Räume hat er meist verschmäht und sich statt dessen der flachen Kassettendecke bedient, die er zu reichster Decoration

ausbildete. Der Rundbogen in seiner Strenge war seiner Phantastik zu einförmig; er verwandelte ihn zuerst in den Spitzbogen, den er schon, wie mit voller Sicherheit nachzuweisen ist, im neunten Jahrhunderte an der erwähnten Touloun-Moschee anwendete, und begann dann mit ihm gegen alles Gesetz zu spielen. Er stelzte ihn, d. h. er verlängerte die Enden des Bogens nach unten in gerade Linien, so daß der eigentliche Beginn des Bogens erst hoch über dem Kapitäl eintrat; er verwandelte den Rundbogen in den Hufeisenbogen, indem er den Bogen größer nahm als einen Halbkreis, so daß die Endpunkte unten sich wieder näherten; er schweifte die Linie des Bogens wie die Seiten eines Schiffes und erhöhte die Spitze, wodurch der Kielbogen entstand. Die Contour der Kuppel wurde in gleicher Weise geschweift, birnförmig gestaltet, kürbisartig mit senkrechten Erhöhungen und Vertiefungen eingetheilt, gedrückt oder überhöht und ganz mit Ornament überzogen, vergoldet und glasirt. Ihr Inneres erhielt im sogenannten Stalaktiten-Gewölbe oder Stalaktiten-Ornamente einen ganz eigenthümlichen Schmuck, der von der Kuppel auf jede hohlgebogene Fläche überging und der mohammedanischen Kunst und ihr allein zueigen ist, so weit sie sich nur über die Länder Europas, Afrikas und Asiens erstreckt hat. Zu allen diesen Eigenthümlichkeiten kommt noch eine negative Eigenschaft, die erst recht den ausgesprochensten Gegensatz mit aller antiken und aller europäischen Kunst hervorruft. Das ist die Abneigung gegen die Darstellung der menschlichen wie der thierischen Figur, überhaupt aller natürlichen Erscheinung, — eine Eigenschaft, welche der mohammedanischen Kunst, dem Mohammedanismus schon vom ersten Entstehen an wesentlich und charakteristisch gewesen zu sein scheint.

---

2. In Spanien. 1. Periode. Cordova.

Heute scheint der Mohammedanismus überall, wohin man blickt — auf der Balkan-Halbinsel, in Asien, in Afrika — nur eine ertödtende Kraft zu besitzen. Unter der Herrschaft der Türken ist die Kultur erstickt, das geistige Leben erloschen, das Land verödet, die Quellen vertrocknet. Gerade den umgekehrten Eindruck macht es uns, wenn wir den raschen Siegeslauf der Araber betrachten und die wunderbare Schnelligkeit, mit welcher die Kultur ihrer Eroberung folgte. Es ist, als ob Quellen unter ihren Füßen entsprängen und Blumen hervorsprössen unter ihrer Hand. Sie kommen als Eroberer, als Zerstörer, und ehe ein Jahrhundert verfließt, haben sie Städte gegründet, so volkreich, so voll Leben und Thätigkeit, daß sie die Welt in Staunen setzen. Der germanische Volksstamm hat von dem Momente an, als er erobernd auftrat, ein Jahrtausend gebraucht, bis er mit Hilfe des Christenthums einen Kulturzustand, eine Litteratur geschaffen, die sein eigen war und für die Welt Bedeutung hatte, und wieder ein halbes Jahrtausend mußte verfließen, bis er die schönsten Blüthen seines Geistes entfaltete. Und die Araber? Sie kamen nach Spanien im Anfange des achten Jahrhunderts, nachdem sie fast ein Säculum seit der Hedschra in wilden Kämpfen zugebracht, und kaum ist ein anderes Säculum vergangen, da ist das arabische Andalusien bereits das kultivirteste, das gebildetste Land der damaligen Welt.

Es ist schwer, wenn man den heutigen Zustand von Spanien betrachtet, sich eine Vorstellung von dem zu machen, was es war in der Blüthezeit der arabischen Herrschaft. Durch Lage, Klima, Bodenbeschaffenheit von der Natur begnadet wie kaum ein anderes Land, ist es heute arm an Menschen, arm an

Bäumen, an Kultur und Wasser; weite sonnverbrannte, öde, steinige Strecken scheinen kaum jemals der Kultur fähig gewesen zu sein. Und doch war es gänzlich anders. Zahlreiche große Städte, die das Fünffache an Häusern hatten, was sie heute an Einwohnern zählen, blühten in den verschiedenen Provinzen; tausende von Dörfern lagerten im üppigen Grün; unzählige Brunnen und Schöpfräder ergossen das Wasser aller Orten über die Felder. Die Zahl der Bewohner war so enorm, die Bevölkerung so dicht gedrängt, daß es kaum oder nur durch die höchste Bodenkultur möglich erscheint, wie das Land sie ernähren konnte. Eine vielseitige Industrie hatte sich erhoben, die ihren Export über das ganze mittelländische Meer hin betrieb; die Kunst hatte Städte und Land mit Palästen, glänzenden Villen und üppigen Gärten erfüllt; der Wissenschaft waren zahlreiche Schulen und Uebungsstätten gegründet, die aus allen Ländern des Islam besucht wurden, und endlich war das Leben durch die Poesie, die Jedermanns Sache war, wie es bei den Stämmen der arabischen Wüste der Fall gewesen, nur in verfeinerter Art und mit erweitertem Inhalte, verschönert und geschmückt.

Aber so schnell dieses Reich erblüht war, so schnell und so glänzend seine Kultur sich entfaltet hatte, so schnell verschwanden sie wieder, Reich und Kultur. Ihre Wirksamkeit ist gänzlich vom spanischen Boden vertilgt. Kaum haben sie so viel Ueberreste zurückgelassen, um uns von der arabischen Herrlichkeit einen Begriff zu machen und den Gang auffinden zu können, den die Kunst in ihrer Entwickelung genommen. Glücklicher Weise sind gerade einige der schönsten Baudenkmale, und zwar vor allem das erste und das letzte und vollendetste, in verhältnißmäßig gutem Zustande uns erhalten.

Im Jahre 710 betraten die ersten Araber den spanischen Boden, noch nicht neunzig Jahre seit dem Beginne der mohammedanischen Zeitrechnung; 711 erlag die westgothische

Macht in der entscheidenden, berühmten Schlacht bei Quadalete; kaum einige Jahre danach war das ganze Spanien sammt Portugal mit allen festen Plätzen in den Händen der Araber. Nur in einem Winkel der äußersten nordwestlichen Ecke, in den Gebirgen Asturiens, hielt sich ein Häuflein tapferer Gothen, um von hier aus in jahrhundertelangen Kämpfen die spanische Nation und die spanische Monarchie zu gründen und, was in Einem Schlage und in Einer Schlacht verloren, stückweise, Stadt um Stadt, Burg um Burg, in unzähligen Kämpfen und riesigen Feldschlachten wieder zu gewinnen.

Nach Eroberung Spaniens drangen die Araber über die Pyrenäen, besetzten das südliche Frankreich bis Lyon, bedrohten Italien und das Frankenreich. Aber der Gegenstoß Karl Martells und der vereinigten Franken und Longobarden trieb sie zurück. Sie durften bei dem fortgesetzten Angriffe Karls des Großen schon um Spanien fürchten, aber die Niederlage seines Heeres und der Tod seines sagenberühmten Paladines Roland sicherten einstweilen die Pyrenäen als Grenze. Damals war schon die Blüthezeit des arabischen Reiches in Spanien. Nach vielem Wechsel der Feldherren und Statthalter, die vom orientalischen Khalifat abhängig gewesen, nach ihren Kämpfen und Streitigkeiten erhielt Spanien in der Mitte des achten Jahrhunderts seinen eigenen Herrn.

Im Osten war das herrschende Khalifen-Geschlecht der Ommajaden durch die Abbassiden vertilgt worden. Nur ein junger Sprößling, Abd ur Rhaman, der Sohn Moaviahs, war dem Blutbade entronnen und wurde nach Spanien gerufen. Er landete 756, machte sich in kürzester Frist zum Herrn des Landes und erklärte sich und Spanien unabhängig vom Khalifat. Zwei und ein halbes Jahrhundert dauerte unter seinem Geschlechte die Einheit des Reichs; es war die Glanzperiode der arabischen Herrschaft, glänzend durch äußere, zu

Zeiten schon von den Spaniern bestrittene Erfolge, glänzend vor allem durch die blühende Kultur. Darnach, im Anfange des elften Jahrhunderts, zerfiel das Reich in eine Menge kleiner Fürstenthümer, die zwar der Ausbreitung der Kultur günstig waren, da alle die kleinen Fürsten im Lichte der Kunst und der Wissenschaft sich sonnen wollten, aber in ihrer Uneinigkeit den Angriffen der Spanier wenig Widerstand zu leisten vermochten.

Schon fiel Toledo mitten im Herzen Spaniens (1085) in die Hände des Königs Alfons von Leon, als das Erscheinen eines Mauren-Fürsten aus Afrika, Jussuf ben Teschfin, der das neue Reich Marokko gegründet hatte, in der großen Schlacht von Zalaca (1086) dem Vordringen der Christen Einhalt that und die arabische Herrschaft aufs neue für anderthalb Jahrhunderte sicherte. Dann wiederum traf die Araber Schlag auf Schlag, eine Hauptstadt fiel nach der anderen. 1236 ergab sich Cordova, zwei Jahre später Valencia, 1242 folgte Lissabon und 1248 Sevilla, das nach Cordova lange Zeit den Mittelpunkt der arabischen Herrschaft und Kultur gebildet hatte. Nur Granada mit kleinem Gebiete blieb übrig. Bis dahin unbedeutend, wuchs es urplötzlich durch das Zusammenströmen so vielen Volkes aus den verlornen Ländern und Städten, gedieh an Reichthum durch Wissenschaft und Kultur jeder Art und konnte so noch zwei und ein halbes Jahrhundert hindurch der gesammten spanisch-christlichen Macht widerstehen, selbst einer außerordentlichen Blüthe sich erfreuen, bis es endlich mehr der eigenen Zerfahrenheit und Uneinigkeit als dem entflammten christlichen Eifer Ferdinands und Isabellens im Jahre 1492 ebenfalls erlag.

Wie man somit drei Perioden der arabischen Geschichte in Spanien unterscheiden kann: die erste der Ommajaden bis zum Anfange unseres Jahrtausends, die zweite der Mauren-

Fürsten seit dem Auftreten Jussufs ben Teschfin und zum dritten die des granadinischen Reiches, so theilt sich auch entsprechend die Entwickelung der arabischen Kunst in drei Perioden, welche sich nach den drei auf einander folgenden Hauptstädten als die von Cordova, von Sevilla und von Granada bezeichnen lassen. Man kann den Gang, die Stufenfolge deutlich unterscheiden, aber es ist eben auch nur eine Stufenfolge in der Entwickelung desselben Stiles, desselben Geistes; die eine Stufe enthält im Keime, was die andere zur Blüthe bringt. Selbst mit den zum Beginne der zweiten Periode herübergekommenen Mauren hat sich schwerlich, wie man wohl annimmt, ein neues Kunstelement eingeschoben.

Die ersten Eroberer, die unter Tarek und Musa aus Afrika herüberkamen, hatten schon Mauren und Berbern im Gemische von Arabern und Syrern. Letztere wuchsen ansehnlich, als der Ommajade Abd ur Rhaman sich zum Herrn von Spanien machte und die Anhänger seines Hauses aus dem Oriente zu ihm nach Westen strömten. So waren die ersten Gründer Granadas syrische Araber. Auf dem Boden Spaniens fanden sich noch zahlreiche gewaltige Römerbauten, zum Theile unter den Kämpfen und Durchzügen der Germanenstämme zerstört oder unter der westgothischen Herrschaft verfallen, aber immer noch des Staunens würdig. Sie bewunderten die festgefügten Mauern, die Paläste, die Brücken, die Straßen und Wasserleitungen. Aber nicht sobald, oder eigentlich niemals, lernten sie das Vorzüglichste an denselben, das constructive Element, sondern sie machten es wie ihre Genossen im Oriente: sie nahmen die vorhandenen Werkstücke und fügten sie nach eigenem Sinne zusammen.

Als der erste Abd ur Rhaman Cordova zur Hauptstadt seines neuen Reiches gemacht hatte, dachte er alsobald daran, in der aufblühenden Stadt eine großartige Moschee zu er-

richten. Sie sollte mindestens der von Damaskus gleichkommen. Zu diesem Zwecke ließ er antike Säulen und Kapitäle aus allen Gegenden Spaniens und Afrikas herbeischaffen und errichtete mit ihnen die Hallen seines Gebäudes. Doch sah er die Vollendung nicht. Sein Sohn Hescham setzte den im Jahre 786 begonnenen Bau fort und vollendete ihn nach dem Plane seines Vaters. Aber bald genügte er nicht seinem Ruhme und der herbeiströmenden Menge der Gläubigen. Es fanden Zubauten statt, bis noch am Ende des zehnten Jahrhunderts seine Ausdehnung fast auf das Doppelte sich erweiterte. Diese Moschee begleitet also die ganze Periode der Ommajaden. Ein Denkmal ihrer Kunst und ihrer großen Bestrebungen, ist sie bis auf den heutigen Tag verhältnißmäßig in unerwartet guter Erhaltung bestehen geblieben.

Antik sind die Säulen, die Kapitäle, aus denen der Bau errichtet worden, und was davon nicht selbst antik ist, das ist den Vorbildern von den arabischen Werkmeistern möglichst genau nachgebildet. Aber der Plan ist ganz und gar der arabische, wie er schon im ersten Aufsatze beschrieben worden. Das Aeußere stellt sich dar als ein gewaltiges Viereck von 620 Fuß Länge und 440 Fuß Breite, gebildet gleich einer Citadelle aus schmucklosen Mauern, die von mächtigen, thurmartigen Strebepfeilern gestützt und oben in der langen Flucht ihrer Linien burgenartig mit Zinnen gekrönt und nur selten von kleinen Fenstern durchbrochen sind. Das Innere ist ein Hof, von Säulenhallen umgeben, die sich an jener Seite, der Südseite, welche Mekka zugekehrt ist oder eigentlich zugekehrt sein soll, vertiefen und vermehren. Diese Vertiefung hat hier allerdings gewaltige Dimensionen angenommen.

Abd ur Rhaman I. hatte diesen Theil seiner Moschee schon auf elf Schiffe in der Richtung von Nord nach Süd und dreiunddreißig in die Quere festgestellt, Abd ur Rhaman III. er-

weiterte die elf auf neunzehn Schiffe und die Querschiffe auf fünfunddreißig. Dieser Bau hatte eine Länge von 350 Fuß, wozu dann der säulenumgebene Hof an der Nordseite die ganze Länge von 620 Fuß vollendete. Das Innere stellt sich demnach als ein riesiger Wald von Säulen dar, deren Zahl gewöhnlich auf 850 angegeben wird, während alte arabische Nachrichten mehr denn 1400 zählen. Die Zahl ist nicht genau festzustellen, da durch die späteren Um- und Einbauten der Christen, die Einrichtung zur Kirche, die zahlreichen Kapellen zu Vieles hinweggerissen oder verändert worden.

Aber trotz der riesigen Ausdehnung und der zahllosen Säulen ist der Eindruck des Innern kein gewaltiger im Sinne unserer Dome. Die Schiffe sind eng, die Säulen klein, die Decke niedrig, die Beleuchtung schwach.

Wahrscheinlich ist die geringe Länge der antiken Monolithsäulen die Ursache für die Niedrigkeit. Man suchte zu helfen, so gut die Kunstmittel es den arabischen Baumeistern damals erlaubten. Man setzte auf das Kapitäl einen würfelartigen Aufsatz und errichtete darauf einen Hufeisenbogen, der um ein Geringes eine größere Höhe gestattet als der römische Rundbogen, den die Araber sonst überall in Spanien vorfanden. Man errichtete über den Säulen wieder Mauerpfeiler und verband diese mit zweiten, aber runden Bögen über den ersten und auf diese erst legte man die flache, aus Balken gefügte Holzdecke. Auch so mit allen diesen Mitteln erreichte man nur eine Höhe von dreißig Fuß. Das Licht erhielt man durch die Thore, deren einundzwanzig in den Bau führten, oder durch kleine Kuppeln, die stellenweise über der Decke angebracht waren. Das ergab denn freilich nur ein spärliches Licht, einzelne Stellen grell beleuchtet, andere in tiefem Dunkel gelassen. Zu festlichen Zeiten freilich erleuchteten tausende von Lampen die säulen- und bogenreichen Hallen.

War die Wirkung des Innern eher drückend und schwer als frei und erhaben, so gab es in den unabsehbaren Hallen eine weihevolle Stimmung und ein mysteriöses Dunkel, das hier und da von hellem Lichte unterbrochen wurde, so daß die Anwesenden bald wie Schatten zwischen den Säulen irrten, bald klar und deutlich in das Licht traten. Die langen Fernsichten, die zahllose Reihe der Säulen, die unendlich sich durchschneidenden Linien der Bogen, die, doppelt und frei über einander gestellt, dazwischen die Durchsicht gestatteten, erhöhten das Phantastische des Eindruckes. Obwohl, wie in den ältesten Moscheen zu Kairo, die Hauptmasse des Mauerwerks noch ungeschmückt war, fehlte es doch mittels der Säulen, die aus Porphyr, Granit, Jaspis und farbigem Marmor bestanden, so wie mittels der in Farben und Gold verzierten Decke nicht an coloristischem Effecte.

Die eigentliche Ornamentation der geschilderten Moschee Abd ur Rhamans I. in Cordova beschränkte sich noch auf einzelne Haupttheile, wie die Portale, die Gebetsnische oder den Mihrab, und selbst dieser Schmuck war erst nach dem ursprünglichen Baue, insbesondere erst im zehnten Jahrhunderte, hinzugefügt worden. Und dieser Schmuck war genau dieselbe wirkungsvolle, goldglänzende Glasmosaik, mit welcher gleichzeitig oder früher die Sophien-Kirche zu Konstantinopel, die Kirche zu Ravenna, später St.-Marcus in Venedig und viele andere Kirchen verziert worden waren und noch heute verziert sind. Die Araber Spaniens, welche diese Kunst mit Verderbung des griechischen Wortes ψήφισμα Fesifisa nannten, hatten sie auch aus keiner anderen Quelle denn aus Byzanz erhalten. Von den Zeiten des ersten Abd ur Rhaman bis zu denen des dritten hatten fortwährende freundschaftliche Verbindungen zwischen den Höfen von Cordova und Konstantinopel stattgefunden und feierliche Gesandtschaften waren hin und

wieder gegangen. Die byzantinischen Kaiser hatten auch den Bitten der spanischen Khalifen willfahrt und ihnen Künstler zum Schmucke ihrer Bauten gesendet. So war die Glasmosaik nach Cordova gekommen und dort sodann von arabischen Künstlern selbstständig fortgeführt und ausgeübt worden. Was in der Moschee von Cordova davon noch heute erhalten ist, verleugnet in keiner Weise seinen Ursprung, weder technisch, noch künstlerisch. Die laubigen Arabesken, zwischen denen freilich die gewaltigen Heiligenfiguren der byzantinischen Glasmosaik hinweggefallen sind, erscheinen aufs deutlichste aus dem Akanthus-Laube und den Akanthus-Windungen hervorgegangen und zeigen die nächste Verwandtschaft zu der Flächenornamentation, wie sie damals die byzantinische Kunst übte. Sie bilden die Grundtypen des Ornamentes in der ganzen spanisch-arabischen Decorationsweise. Der Gang, den diese nahm, ist nur eine blüthenreiche Entfaltung aus jenen unter dem sonnigen Lichte des Südens und unter dem Einflusse arabisch-mohammedanischen Geistes.

Zu dieser Zeit, das ist im zehnten Jahrhunderte, als so die bedeutungsvollsten Theile der Moschee von Cordova ihren glänzenden Schmuck erhielten, war allerdings mit Cordova und den Arabern des spanischen Khalifats eine außerordentliche Veränderung vor sich gegangen. Cordova selbst war eine Weltstadt geworden, deren Ruhm über den Erdkreis erscholl. Selbst in die Stille des deutschen Klosters war die Kunde von ihr gedrungen und die Nonne Roswitha pries sie als eine Zierde der Welt. Der Häuser zählte die Stadt — so versichern die arabischen Schriftsteller — hundert dreizehntausend, mit denen dieselbe an den Ufern des Guadalquivir weithin sich lagerte; mit achtundzwanzig Vorstädten breitete sie sich im Thale aus, das sich weiter hinaus mit zahllosen Palästen, Villen, Gärten und Lustorten seiner vornehmen

und reichen Bewohner schmückte. Der Moscheen hatte sie dreitausend, der Bäder mehrere hundert. Sie galt damals für die volkreichste Stadt des ganzen Occidents. Welch ein Abstand dieser Palast- und Häusermassen mit ihrer blühenden Kultur ringsum von dem Zeltlager des arabischen Stammes am Quell der Wüste! Und doch lagen nur drei Jahrhunderte dazwischen!

Aus den Wüstensöhnen selbst, die, wenn nicht als Barbaren, doch als fanatische Glaubenshelden und Kulturverächter gekommen, war, ohne den kriegerischen Geist einzubüßen, ein Volk geworden, das Pracht und Luxus, alle Genüsse eines verfeinerten Lebens liebte und verstand. Hier in Cordova war die Schule seiner Sitte, die Bildungsstätte des chevaleresken Geistes, der wenige Jahrhunderte später die christliche Ritterschaft erfüllen, ja schaffen sollte. Von den großen Lehrstätten der Wissenschaft abgesehen, gab es in Cordova achtundzwanzig öffentliche Schulen, in denen der Unterricht für Jedermann unentgeltlich freistand. So war Wissen und neben dem Wissen die Dichtkunst allgemein verbreitet. Die Poesie des Arabers ist freilich niemals zu der Gedankentiefe und individualisirenden Darstellungskraft gelangt wie die antike oder die moderne der Christenheit. Wie seine bildende Kunst keine vollendeten, individuell charakterisirten Menschen schaffen konnte, so hat seine Poesie kein Drama, auch kein Epos hervorgebracht. Sie ist geblieben, was sie schon im wüsten Arabien war, im wesentlichen Lyrik. Aber sie ist damit weit über den Inhalt jener alten vormohammedanischen Poesie hinausgegangen und ist mit der verfeinerten Kultur so verfeinert im Gefühle, so modern in der Ausdrucksweise geworden, daß man mitunter ein Lied wohl Heinrich Heine zuschreiben möchte, statt einem arabischen Dichter des neunten oder zehnten Jahrhunderts, der sich Ibn Zeitun oder Izzud Daula nennt So denkt man

an Heines Verse von der Fichte und der Palme bei den folgenden Strophen, die Abd ur Rhaman I., den Gründer des spanischen Ommajaden-Reiches, zum Dichter haben und mit denen er eine von ihm selbst gepflanzte Palme, die erste in Spanien, besingt. Sie lauten in der Schackschen Uebersetzung:

> Du, o Palme, bist ein Fremdling
> So wie ich in diesem Lande,
> Bist ein Fremdling hier im Westen,
> Fern von deiner Heimath Strande.
> Weine d'rum! Allein die Stumme,
> Wie vermöchte sie zu weinen?
> Nein, sie weiß von keinem Grame,
> Keinem Kummer gleich dem meinen.
> Aber könnte sie empfinden,
> O, sie würde sich mit Thränen
> Nach des Ostens Palmenhainen
> Und des Euphrat Wellen sehnen.*)

Wein, Liebe, Natur bilden neben politischer und kriegerischer Poesie den Hauptinhalt der arabischen Dichtkunst in Spanien. Der Wein fand nicht minder begeisterte Freunde und begeisterte Sänger als heute in der Christenheit. Man pries ihn, unbekümmert um das Verbot des Propheten, in zahllosen Versen und trank ihn die Nächte hindurch, lobte aber vor allem, unserer Gewohnheit zuwider, den Trunk am frühen Morgen. Die Frau, fern von jener Unterwürfigkeit, Abgeschlossenheit und Unsichtbarkeit, zu welcher sie heute im ganzen Gebiete des Mohammedanismus verurtheilt ist, genoß aller erwünschten Freiheit und Achtung und war Reiz und Mittelpunkt des socialen Lebens. Ohne dieses hätte auch der chevalereske Geist in der arabischen Kriegerschaar nicht entstehen können, daß selbst die Christen von ihr sagen mußten: „Mohren zwar, doch echte Ritter." Der arabische Ritter erwies

*) Schack, Poesie und Kunst der Araber. I., 4 f.

der Dame die gleiche Galanterie wie der christliche. Der Dichter — und wer war nicht Dichter in der goldenen Zeit von Cordova! — widmete seiner Auserkorenen Gedichte und Lieder, mit einer Empfindung und einer Sprache, die dem mittelalterlichen und modernen Minneliede nahe stehen, aber vollkommen unbegreiflich wären, wenn wir die türkischen socialen Zustände ins Auge fassen. Nehmen wir ein kleines Beispiel, ein Gedicht des Prinzen Izzud Daula:

Trauernd und voll Sehnsucht hab' ich
Diesen Brief an dich geschrieben;
Wenn mein Herz vermöchte, trüg' es
Gern ihn selbst zu dir, der Lieben.
Denk' beim Lesen seiner Zeilen,
Selber käm' ich aus der Ferne
Und die schwarzen Lettern seien
Meine schwarzen Augensterne.
Küsse drück' ich auf das Briefchen,
Dem, o Lieblichste auf Erden,
Deine weißen, zarten Finger
Bald das Siegel lösen werden.*)

Wie das arabische Gedicht die volle und reine Sprache des Herzens spricht, so offenbart es auch ein ganz modernes Naturgefühl, eine Liebe, ein Verständniß der Natur, welche, wenn nicht dem classischen Alterthume selbst, doch seiner Poesie völlig fehlen. Wenn der Dichter den murmelnden Bach, den rauschenden Brunnen, die Schatten des Waldes, die Reize der dunklen, kühlen Nacht, die Schönheit und den Duft der Rose, den sternfunkelnden Himmel in wortreichen Versen und prächtigen, oft allerdings sehr gesuchten Bildern besingt, so sind das uns Modernen wohlbekannte Töne, aber mit dem Alterthume verglichen, klingen sie völlig neu.

Aber der Araber besingt nicht bloß die Natur, er weiß

*) Schack. I., 127.

sie auch zu genießen. Das Leben des Arabers, des Mohammedaners in seinen glücklichen Zeiten ist ein Wechsel von energievollem Thatendrange und still behaglichem Genusse, von Aufregung und Ruhe. Niemand lebt das Leben der Ruhe und versteht ihre Reize wie er. Dem Orientalen ist bei seiner fatalistischen Weltanschauung Ruhe das höchste und ersehnte Ziel dieses Lebens, nicht die unausgesetzte, aufregende, fortwährend in Spannung erhaltende Arbeit, die bei uns nur zu oft allzu früh Mark und Kraft verzehrt und das Leben erschöpft. Zu diesem Leben, zu diesem Genusse der Ruhe gehört vor allem aber die Mitwirkung der Natur, das Leben in ihr und mit ihr. Den schwülen Tag im kühlen Schatten dichtbelaubter Bäume zu verbringen, die dunkle Nacht in linder, von Blüthenduft erfüllter Luft, gelagert am rauschenden Gewässer, unter geistreichen Gesprächen oder beim Klange der Becher und der Lieder; oder den blitzenden, breiten Strom auf blumengeschmückter Barke in heiterer Gesellschaft mit Gesang und Harfenspiel hinabzugleiten — hunderte von Liedern sind es, die solche Lebensfreuden preisen.

Man muß diese Seiten des arabischen Lebens und der arabischen Kultur berücksichtigen, auf das engste mit der Kunst in Beziehung setzen; ohne das würde man diese in ihrem wahren Werthe nicht schätzen können. Unsere moderne Kunstgeschichte betrachtet die Kunst wohl nur zu viel als einen Gegenstand für sich, losgelöst, von dem Leben des Volkes und der Zeit, darin sie ihre Wurzeln treibt, daraus sie ihre Nahrung zieht. Es mag bei der Kunst der Christenheit und der größeren Individualität ihrer Schöpfungen auch leichter möglich sein, aber der Kunst des Mohammedanismus würde man damit Unrecht thun. Diese Kunst entsagt Vielem, was die unserige auszeichnet, aber dafür ist sie inniger mit dem Leben verknüpft. Alles, was sie schafft, will nicht ein selbstständiges Kunstwerk

sein, sondern geht nur darauf aus, die Existenz zu verschönern, das Leben reicher, blühender, glänzender zu gestalten. Darum ist es auch vorzugsweise das Innere, welches von der Kunst allemal mit dem reichsten Schmucke bedacht wird; darum ist es nicht in erster Linie die Moschee, welche in Frage kommt, sondern der Palast und das Haus, und nicht Palast und Haus allein, sondern mit ihm der rauschende Springbrunnen, das blinkende Wasserbecken, der Garten mit seinen schattigen, dunklen Bäumen und seinem duftigen Blüthengebüsche.

Diese Tendenz, die Natur und ihre Mittel in die Kunst und in den Genuß des Lebens hineinzuziehen, machte sich schon bei den ersten Bauten von Cordova geltend. Der große Hof der Moschee mit seinen Palmen, seinen Brunnen und Bassins, von kühlen Arkaden umgeben, ist noch heute die liebste Promenade der Cordovaner, obwohl er, verfallend und nicht mehr den Blick in das Halbdunkel der tiefen Säulenhallen des Heiligthums gestattend, nicht den gleichen Reiz hat wie in mohammedanischer Zeit. Aber was ist diese Moschee, die großartigste von den tausenden, die einst auf spanischem Boden standen, verglichen mit den zahllosen Palästen und Gartenanlagen, welche die Khalifen und ihre Großen in und um Cordova erbauten? Es ist freilich schwer, uns einen Begriff von ihnen zu machen, denn kaum erbaut, verschwanden sie wieder fast spurlos; nur die Geschichte und die Sage berichten zugleich von ihren Wundern.

Schon Abd ur Rhaman I., der Gründer des Reiches von Cordova, der sich im Palaste der gothischen Könige angesiedelt, erweiterte denselben, umgab ihn mit Gärten und erbaute sich in der Umgebung Cordovas ein Lustschloß, Russafa, nach dem Muster desjenigen, das seine Vorfahren unter dem gleichen Namen bei Damascus besessen hatten. Hier pflanzte er die Palme aus dem Morgenlande, die er in den mitgetheilten

Versen besingt. Seine Nachfolger folgten alle seinem Beispiele. Der bedeutendste aber unter ihnen als Bauherr war Abd ur Rhaman III., der seinen Beruf in dieser Beziehung in selbstgedichteten Versen ausspricht:

> Ein Fürst, der Ruhm begehrt, muß Bauten gründen,
> Die nach dem Tode noch sein Lob verkünden.
> Du siehst, aufrecht noch stehn die Pyramiden,
> Und wie viel Könige sind dahingeschieden.
> Ein großer Bau, auf festem Grund vollbracht,
> Giebt Kunde, daß sein Gründer groß gedacht.

An ihm selbst freilich bewährte sich dieses Wort nicht. Er baute groß, aber durchaus nicht für die Ewigkeit. Von der großartigsten seiner Bauunternehmungen, einer ganzen Stadt von Palästen und Gärten in der Nähe Cordovas, ist heute jede Spur verschwunden; nur einige erhaltene Münzen, die zu Zahra, eben dieser Stadt, geschlagen worden, geben den Beweis von ihrer Existenz. Sonst möchte man die glänzenden Schilderungen der Geschichtschreiber für ein Feenmärchen halten. Einer Favoritin Az-Zahra zuliebe baute er diesen Wunderort an einem in der Nähe Cordovas gelegenen Berge, vom Fuße terrassenartig emporsteigend. Den Fuß umgab ein Gürtel prangender Gärten, in denen prachtvolle Vögel und seltene vierfüßige Thiere hinter Gittern und Käfigen gehalten wurden. Darüber erhoben sich in einem zweiten Gürtel die Wohnungen der Hofbeamten, deren der cordovanische Hof kaum weniger an Zahl und Bedeutung hatte als der von Byzanz. Die Zahl der Diener soll ohne die Leibwache fast vierzehntausend betragen haben. An dritter Stelle zuoberst stand der Palast des Khalifen selbst in einer Größe und Herrlichkeit, daß alle Berichterstatter darin einig sind, seinesgleichen habe das Morgenland niemals gesehen. Seine Länge betrug zweitausend siebenhundert Ellen, seine Breite fünfzehn-

hundert. Der Marmorsäulen zählte er viertausend dreihundert und zwölf, die theilweise aus Afrika, zum Theile aus Italien und Griechenland stammten, zum größten Theile aber in Spanien von antiken Gebäuden zusammengebracht waren. Die Fußböden waren mit bunten Marmorfliesen bedeckt, die Wände mit Mosaik in zahllosen Mustern, die Plafonds in geschnitztem Cedernholze mit Gold auf blauem Grunde geschmückt. Springbrunnen, Bäche, Kanäle, Cascaden durchrauschten überall die ganze Anlage, die Hallen wie die Gärten. Oben auf höchster Höhe stand auf überhängender Terrasse ein großer goldener Saal. Eine andere Halle hatte das Dach vergoldet; in ihr stand eine große, mit Quecksilber gefüllte Schale oder Cisterne. Das Quecksilber, von den Strahlen der Sonne getroffen, erwärmt und in Bewegung gesetzt, verbreitete unendlichen Glanz um sich her, erregte aber auch Schwindel dem, der in die Nähe trat. Ein grünes, außerordentlich kostbares Brunnenbecken, das aus Syrien oder Konstantinopel herbeigeschafft und mit menschlichen Figuren verziert war, wurde von Abd ur Rhaman noch mit zwölf goldenen Bildsäulen verziert, die zu Cordova angefertigt waren; sie stellten eine Schlange, einen Adler, einen Elephanten und andere Thiere dar, waren mit Edelsteinen geschmückt und ließen Wasser aus ihrem Munde entströmen. Das Bild der geliebten Az-Zahra schmückte als Statue den Eingang des Palastes.

Der Bau wurde im Jahre 936 begonnen. Tausende von Arbeitern bauten viele Jahre daran. Als die Stadt fertig war, betrachtete sie sich einst die schöne Az-Zahra von dem Fenster ihres Gemaches aus, wie sie so weiß und glänzend sich an dem dunkelbewaldeten Berge hinauflagerte. „Siehst du nicht dort, o Herr, — sprach sie zu Abd ur Rhaman — das schöne, liebliche Mädchen im Schoße jenes Negers?" Dieser Vergleich kränkte den Bauherrn so sehr, daß er den

Berg wollte abtragen lassen; jedoch gab er auf Zureden der Seinigen das ungeheure Unterfangen auf und begnügte sich damit, den dunklen Wald abzuhauen und durch Feigen und hellblühende Mandelbäume zu ersetzen. Aber das Verhängniß, das in den Worten der Az-Zahra angedeutet lag, blieb nicht aus. Kaum ein halbes Jahrhundert stand die glänzende Stadt, als in den nachfolgenden Bürgerkriegen wilde Berber-Horden aus Afrika sie verbrannten und in einen Haufen von Ruinen verwandelten.

Noch schneller war es mit der Herrlichkeit einer anderen Stadt vorbei, welche der große Reichsverweser Almansur, der fünfundzwanzig Jahre lang bis zum Anfange des 11. Jahrhunderts für Hescham eine glänzende Regierung führte, am Guadalquivir erbaute. Az-Zahira — so hieß die Stadt — war mit Palästen, Lustgärten und Wasserkünsten reich geschmückt, und Dichter besangen sie, ihre rauschenden Quellen, ihre hohen, über den vorbeiströmenden Guadalquivir errichteten Pavillons, ihre grünen Gebüsche und ihre Bäume voll goldener Früchte. Aber Almansur selbst sagte wehmuthsvoll ihr Schicksal voraus. In trüber Stunde sah er die Pracht von Az-Zahira vom Erdboden vertilgt, ihre Schätze geplündert, ihre Gebäude niedergerissen und vom Feuer zerstört, jede Spur ausgelöscht. Und so geschah es unmittelbar nach seinem Tode, als für Cordova die Zeit der Empörungen und Bürgerkriege begann.

Wie diese beiden Städte, einst die glänzendsten Zeugnisse altarabischer Kunst und Herrlichkeit, so ist heute Alles, fast ausnahmslos Alles dahin, was dieser ersten Periode der arabischen Kunst auf spanischem Boden angehört hat. Nur die einzige Hauptmoschee oder heutige Kathedrale von Cordova läßt in den reicher geschmückten Theilen des inneren Heiligthums, an den Thüren und Kapitälen, an dem ornamentirten Fries über den Bogen, an dem Mihrab so wie an den Resten

des Plafonds Stil und Charakter dieser ersten Periode erkennen. Darnach ist der Ursprung aus Byzanz und die Verwandtschaft mit seiner Art, trotz fortwährender, immer fortschreitender Entfernung von diesem Ursprunge, so klar, daß man ein volles Recht hat, diese Epoche der arabischen Kunst als die byzantinisch-arabische zu bezeichnen.

Nicht ganz so ist es mit der Benennung der zweiten Epoche, welche mit der Herrschaft der Mauren-Fürsten und der Blüthe von Sevilla zusammentrifft. Man hat diese Periode die maurisch-arabische genannt und die nachfolgende von Granada die maurische oder maureske. Man wollte damit andeuten, daß durch die afrikanischen Mauren, seit Jussuf ben Teschfin sich der Herrschaft im arabischen Spanien bemächtigt hatte, ein neues Element, das maurisch-afrikanische, in die Kunst gekommen sei, zunächst sich mit dem vorhandenen arabischen Stile verbunden habe und sodann in Granada zur höchsten und originellsten Entfaltung gelangt sei. Die Sache ist aber nicht so. Schon unter den ersten arabischen Eroberern Spaniens befanden sich viele Mauren und Berbern, die bereits zum Islam bekehrt waren, — so viele, daß die Spanier sich gewöhnt haben, alle Glaubensfeinde in ihrem Lande, alle Moslimen Mauren oder Mohren zu nennen, ohne Unterschied, woher sie gekommen. Diese Afrikaner brachten so wenig ein Kunstelement wie ihre Landsleute, die ihnen fort und fort folgten, wie Jussuf ben Teschfin und die Schaaren, die er nach sich zog. Die Mauren schämten sich vielmehr ihrer Herkunft und beeilten sich, selbst die arabische Kultur anzunehmen, um keinen Unterschied erkennen zu lassen. Sie wurden Beschützer dieser Kultur und Wissenschaft, und da die Verbindung mit Afrika nicht abgebrochen war, so brachten sie die „andalusische Kunst“, wie sie den Stil der Araber in Spanien nannten, zurück nach Afrika. Dort in Marokko hat er sich

heute noch treuer erhalten als irgendwo anders. Was wir von Marokko auf der Wiener Weltausstellung gesehen haben, zeigte wie kein anderes Land des Islam in seiner Ornamentation die Reminiscenzen des alten spanisch-arabischen Stils. Und was Granada betrifft, so stammten seine ersten arabischen Bewohner aus Syrien und später waren dazu, vor dem Andrange der Christen sich flüchtend, Araber aus dem ganzen Spanien gekommen, mit Mauren und Mauresken im Gemisch, aber ohne daß diese sich bemerklich machten. Auch war kaum eine Familie reineren arabischen Blutes als die Königsfamilie der Nasriden in Granada.

Man kann demnach von einem maurischen oder mauresken Stile in der arabischen Kunst Spaniens nur insofern reden, als eine gewisse Stufe der Entwickelung mit der Herrschaft der Mauren-Fürsten zusammentrifft. Die Benennung ist nur eine ganz äußerlich historische.

Wenn man die Monumente selber befragt, geben sie keine andere Antwort. Es findet sich an ihnen kein specifisch maurisches Element. Was man in Sevilla und Granada so nennen will, das ist eben nur eine Stufe in der Entfaltung des arabischen Geistes und liegt schon in den Monumenten der ersten Periode vorgebildet. Blüthe und Frucht bedürfen nur der belebenden Atmosphäre, nicht eines anderen, neu hinzutretenden Elementes, um aus der Knospe sich zu entfalten und zur Reife zu gelangen.

Der Gang der Entwickelung ist unschwer zu verfolgen, das Ziel ist klar in der Kunst der Alhambra ausgesprochen. Dem arabischen Geiste entsprechend, verwandelt sich das constructive Element der Architektur in ein decoratives, das Wesentliche und Bedeutungsvolle in den Schein, in den Schmuck. An die Stelle des soliden Steinmaterials, welches eine Weile die antiken Monumente dargeboten hatten, tritt eine leichte und

leicht zu behandelnde Compositmasse; an Stelle des Niedrigen und Gedrückten, wie es die Moschee in Cordova erkennen läßt, wird das Leichte und Luftige angestrebt. Die verhältnißmäßig dicken Säulen des Alterthums, die eine wuchtige Last zu tragen hatten, werden durch dünne, überschlanke Säulen ersetzt. Alle Flächen, die noch in Cordova zum größten Theile nackt und kahl sind, beleben sich mit farbigem Ornamente, das aus dem einfachen Mosaikmuster immer mehr in kunstvoll verschlungene geometrische Figuren, aus der ruhigen Zeichnung der antiken oder byzantinischen Laub- und Volutenmotive in die phantastische Art bunter und scheinbar verworrener Arabesken übergeht. Am Schlusse in dem Wunderwerke der Alhambra erscheint denn Alles wie ein virtuoses geniales Spiel mit allen Elementen und Motiven der Kunst, scheinbar berechnet, das Auge mit dem höchstmöglichen Glanze zu blenden, mit seinem unerschöpflichen Reichthume zu verwirren. Und doch ist gerade das Gegentheil der Fall. Die Fülle der Motive, das Spiel der Linien, der Reichthum an Gold und Farben ist auf das strengste verborgenen Gesetzen untergeordnet und Alles in solche Harmonie gebracht, daß das Auge, nirgends gefesselt, auch nirgends ermüdet und die Seele, nicht aufgeregt und nicht beschäftigt, in jene glückselige Ruhe verfällt, die uns in unserem geschäftigen Treiben so selten zu theil wird und noch seltener zum Bewußtsein kommt.

Am meisten charakteristisch für den geschilderten Gang der Kunst ist wohl die Art, wie die Araber den Bogen in der Architektur verwendeten und gestalteten. Im Orient wie in Spanien hatten sie überall, dort an byzantinischen, hier an römischen Bauten, den Rundbogen vorgefunden, die einfachste, gesetzmäßigste Form des Bogens, mit welcher sich am wenigsten ein Spiel treiben ließ. Aber schon an der Moschee von Cordova, deren Plafond, wie wir gesehen haben, von doppelten Bogen

über einander getragen wurde, waren nur die oberen Rundbogen, die unteren aber im sogenannten Hufeisenbogen gebildet, d. h. in einem Bogen, dessen Größe mehr beträgt als einen Halbkreis, so daß sich seine Enden nach unten wieder nähern. Woher die Araber diese Bogenform erhalten haben, etwa aus Indien, wo sie allerdings Jahrhunderte früher schon in den Felsentempeln erscheint, ob sie dieselbe aus eigenem Geiste gebildet haben, weil sie ihrem zur Phantastik geneigten Sinne mehr entsprach, das läßt sich schwer bestimmen. Wenn auch Motive und Formen der Architektur auf solche ideelle Weise nicht leicht zu entstehen pflegen, vielmehr ihnen eine sehr reelle Ursache meistens zu Grunde liegt, so ist doch das sicher, daß der Hufeisenbogen in seiner Art und Wirkung ihrer Geistes- und Geschmacksrichtung mehr zusagte als die einfache Form des Halbkreises. Er wurde daher auch für die arabische Architektur in Spanien, namentlich in ihrer ersten Hälfte, die am meisten angewendete, am meisten charakteristische Form. Dadurch, daß er sich über den Halbkreis wieder in sich zurückbog, überschritt er das Gesetz und verlor an Festigkeit in sich wie für das Auge. Der Rundbogen lenkt den Druck der Last von sich senkrecht die Säule herab, der Hufeisenbogen versucht ihn wieder seitwärts zu schieben. Mit dieser Gesetzwidrigkeit stellt sich das spielende Element bei ihm ein, das der arabische Geist alsbald wieder in das Phantastische zu verwandeln versteht, theils durch das Ornament, theils durch die Brechung der Bogenlinien.

Aber die Hufeisenform war nicht die einzige arabische Bogenform, auch nicht in Spanien. Ebenso früh wie diese Form im Westen, erscheint der Spitzbogen in Aegypten, und zwar nicht in vereinzeltem Vorkommen, sondern so, daß er durchwegs für eine ganze Moschee angewendet ist. Dies ist z. B. bei der uns schon bekannten Touloun-Moschee in Kairo

der Fall, deren Bau im neunten Jahrhunderte auf das bestimmteste datirt ist. Der Spitzbogen ist also keine Erfindung deutscher oder französischer Baukünstler des Mittelalters; er ist auch keine arabische Erfindung, da er ebenfalls schon früher in Indien vorkommt. Aber die europäisch-christliche Architektur des Occidents ist es allein, welche ein Architektursystem, einen bestimmten Baustil daraus gemacht hat, indem sie aus diesem Bogen die Consequenzen für das Gewölbe zog. Für die arabische Kunst ist der Spitzbogen nur wie ein anderer geblieben, die Stütze für eine flache Decke.

Die arabische Kunst kennt auch bereits, und zwar in überaus häufiger Anwendung, jene Form des Spitzbogens, welche der gothische Stil in der Zeit seiner Entartung zeigt. Man nennt sie gewöhnlich den „Eselsrücken", richtiger oder besser: den „Kielbogen". Dieser Bogen bildet seine Seiten in geschweifter Linie, d. h. zusammengesetzt aus concaver und convexer Krümmung mit aufstrebender, scharfer Spitze. Wenn eine, so ist diese Form nur Schein und Spiel und mußte darum dem arabischen Geiste besonders willkommen sein.

Die orientalische Kunst verwendet den Spitzbogen in jeder Gestalt: in weiter und enger Spannung, schlank und gedrückt, in geschweiften und in geraden Linien, selbst in der Hufeisenform, bei weitem mehr jedoch im eigentlichen Orient als in Spanien. Hier erscheint namentlich in späterer Zeit und insbesondere auf der Alhambra eine andere Bogenform in sehr häufiger Anwendung, welche man den gestelzten Bogen nennt. Ihre Eigenthümlichkeit besteht darin, daß sich die Schenkel über den Halbkreis senkrecht verlängern, ohne daß die Punkte, wo sich der Bogen in die gerade Linie verwandelt, durch ein Kapitäl oder einen Kämpfer bezeichnet sind. Diese Verlängerung kann bei jedem Bogen, die Hufeisenform ausgenommen,

eintreten, erscheint aber gewöhnlich in der Form des erhöhten Rundbogens.

Damit ist wohl die Zahl der arabischen Bogenformen erschöpft; nun aber beginnt, und zwar an allen Arten, das decorative Spiel mit ihnen. Der arabische Bogen ist selten aus Hausteinen im regelrechten Schnitte zusammengesetzt, sondern er erscheint wie ein aus flüssiger oder bildsamer, dann verhärteter Masse gegossenes Stück Gemäuer, das auf zwei Säulen gestellt und zwischen zwei Pfeiler eingeschoben wird. Bei dieser leichten, scheinbar sehr unsoliden und in jedem Falle sehr unconstructiven Art ist jede Spielform, jede Willkür möglich. Die Masse hängt an einander, nicht durch ein statisches Gesetz, durch Druck und Gegendruck, durch die keilförmige Verklemmung der Theile, sondern durch die Cohäsionskraft mittels der Verhärtung. Ein arabischer Bogen ist mit seinem darauf ruhenden Stücke Mauerwand wie ein Werkstück aus einem Steine zu betrachten. Er läßt daher Formen zu, die der reinen Construction unmöglich wären. Diese Möglichkeit, diese Freiheit aber entsprechen gerade dem Sinne des Arabers, und er macht den reichsten Gebrauch davon. Er zerlegt den Rundbogen oder die Seiten des Spitzbogens in mehrere oder viele kleine Bogen, die mit ihren Spitzen heraustreten und so den Zackenbogen bilden; er läßt solche Bogen sich einander durchschneiden, wie das am Portal der Kapelle Villa Viciosa in der Moschee von Cordova der Fall ist; er verziert die Zacken, die Spitzen wie die concaven Zwischenräume, mit dem reichsten durchbrochenen Zierat und läßt gewissermaßen einen durchsichtigen Spitzenvorhang von Stuckgemäuer zwischen ihnen herabhängen. Das ist jedenfalls eine überkünstliche, von der antiken oder der christlichen Kunst niemals gewagte architektonische Decoration, die man als ein Motiv aus der Weberei,

als eine Reminiscenz des Zeltes aus dem Wüstenleben betrachten möchte.

Wie der Bogen, so das Kapitäl. Die Geschichte des arabischen Kapitäls beginnt in gleicher Weise aus dem gleichen Ursprunge. Das erste arabische Kapitäl ist das korinthische, wie es zumal in der römischen Kaiserzeit in Uebung stand. Die Kapitäle der ältesten Moscheen in Kairo sind antike verschiedener Art; die der großen Moschee von Cordova korinthische, aus allen Gegenden des römischen Westens zusammengerafft, oder ihnen von arabischen Künstlern noch roh und unvollkommen nachgebildet. Die byzantinische Kunst gab dazu ein zweites Stück her wie ein zweites Kapitäl, einen nach unten abgeschrägten Würfel, der auf dem eigentlichen Kapitäl lag und Boden oder Gebälk oder Gemäuer zu tragen hatte. Aus diesen beiden Theilen bildete sich das eigentliche arabische Kapitäl, das mit schlankem, rundem Halse aus der schlanken Säule, von welcher es durch einige Ringe getrennt war, hervorschoß, alsdann korb- oder vasenartig sich rasch erweiterte und darauf eine viereckige, würfelförmige Platte trug. Alles war mit reichen Relief-Arabesken umgeben, jedoch nicht in der weit und frei vortretenden Art der Akanthus-Blätter des korinthischen Kapitäls, welche nach den ersten Jahrhunderten schon aufgegeben wurde, sondern echt arabisch in flachem Stuck. So war auch hier aus dem antiken und byzantinischen Modell durch Umwandlung eine charakteristische und originale Form hervorgegangen, deren Ursprung man nur begreift, wenn man die Zwischenstufen verfolgt.

Zu den Arabesken des Kapitäls gesellte sich noch eine andere, durchaus echt mohammedanische Art der Decoration, welche häufig angewendet wurde: das sind die sogenannten Stalaktiten. Diese höchst eigenthümliche ornamentale Bildung diente zwar gewöhnlich zur Eindeckung der Gemächer, aber

sie ging auch auf verschiedenes Detail über und so auch auf die Kapitäle.

Die Decke war in der arabischen Kunst der Regel nach flach, aus Balken, die mit ihren Köpfen auf der Mauerwand lagen, mehr oder minder kunstvoll zusammengefügt. So über die ganzen weiten Räume der Hauptmoschee von Cordova, deren Balkengefüge erst im 18. Jahrhunderte, als es schadhaft wurde, durch Gewölbe ersetzt worden. Die arabischen Bogen leiteten nicht zu Gewölben hinüber, sondern waren nur Verbindung von Säule zu Säule, Abschluß von Lichtöffnungen. Sie waren daher in vielen Fällen rein decoratives Element. Aber die Araber hatten im Osten die byzantinische Kuppel kennen und auch anwenden gelernt und machten nicht seltenen Gebrauch davon, wenn auch nicht in der imposanten und großartigen Weise ihrer Vorbilder. Auch hier blieben sie ihrem Charakter treu, das Schwere in das Leichte, das Gewaltige in das Spielende und Anmuthige zu verwandeln. In der Moschee bedeckten sie nur einzelne Theile im inneren Heiligthume oder die Minarets mit Kuppeln, benützten sie aber auch statt des Plafonds für die Prachtgemächer ihrer Paläste, und hier war es besonders, wo sie von jener eben erwähnten, höchst eigenthümlichen Decorationsart oder richtiger: decorativen Bauart Gebrauch machten.

Die arabischen Stalaktiten sind etwa als Vertreter der antiken Kassetten zu betrachten, jedoch von weitaus künstlicherer Gestaltung und mit beschränkter Anwendung auf Gewölbe oder concave Flächen. Man nennt sie Stalaktiten, weil sie mit den hängenden Gebilden in Tropfsteinhöhlen Aehnlichkeit haben und ebenso die ganze Kuppel von unten her überdecken. Es ist eine Fülle herabhängender Zapfen, mit vielseitigen, röhrenartigen Vertiefungen dazwischen, so daß sich eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Wachsgebilde der Honigscheiben

oder den Wespennestern ergiebt. Die zahlreichen kleinen, scharfkantigen Flächen, die vorspringenden Zapfen, die Tiefen der facettenartigen Höhlungen bewirken ein auffallendes Spiel dunkler Schatten und greller Lichter, noch erhöht durch einzelne Oeffnungen in der Decke, welche das helle Sonnenlicht frei oder durch farbige Gläser hereinfallen lassen. Gold und Farbe treten überhaupt in reichster Anwendung hinzu, wechselnd auf jeder der kleinen Flächen, so daß, Alles in Allem genommen, durch Gold, Farbe, Schatten, Licht, zahllose Flächen, scharfe Kanten eine höchst zauberhafte Wirkung entsteht, die schwerlich in einer anderen Weise zu erreichen gewesen wäre.

Die Stalaktitendecke ist daher auch durch die ganze mohammedanische Welt beliebt geworden und mag als eine der charakteristischesten Erscheinungen in der Kunst des Islam gelten. Sie ist überall hin verbreitet trotz der Künstlichkeit und Mühseligkeit ihrer Entstehung. Zahllose kleine Prismen von Holz oder Stuck, nach bestimmtem Schema zugeschnitten und verbunden mit Nägeln, mit Draht, mit Gips, setzen sie zusammen in einer Weise, die aus architektonischem Gesichtspunkte so kleinlich, so mühselig, so unsolid erscheint, als ob die erste beste Erschütterung sie zusammenstürzen müßte. Und doch haben diese Stalaktitenkuppeln Jahrhunderte überdauert und die gewaltthätige Menschenhand hat mehr zu ihrem Untergange beigetragen als der Zahn der Zeit.

So hatte die Kunst, die Architektur der Araber mit dem Beginne der zweiten Periode, also etwa im elften Jahrhundert, mit den mancherlei spielenden Bogenformen, mit schlanken Säulen und vasenartigem Kapitäl, mit den verschlungenen Arabesken und der Stalaktitendecke bereits einen höchst eigenartigen Stil geschaffen, eben so vollendet und ausgebildet in seiner Art, wie dem Geiste und Geschmacke des Mohammedanismus entsprechend.

---

3. In Spanien. 2. und 3. Periode. Sevilla und Granada.

Neben den charakteristischen Erscheinungen des arabischen Baustils, welche bereits im vorigen Aufsatze geschildert worden, nämlich der Mannigfaltigkeit seiner künstlerischen Bogenformen, dem arabeskengeschmückten Kapitäl auf überschlanker Säule, der wundersamen Stalaktitendecke mit ihrem reichen Spiele von Farben, Lichtern und Schatten, giebt es noch einige andere Eigenthümlichkeiten, deren Kenntniß und Verständniß zur vollen Würdigung der arabischen Kunst nicht minder nothwendig ist. Dahin gehört vor allem die Fesifisa, jene aus vielen Kirchen Italiens, aus der heutigen Wiedererneuerung wohlbekannte Glasmosaik, welche die Araber von den Byzantinern gelernt hatten. Es war ihre erste Decorationsart im großen Stile, mit der sie Wände und Decken in Palästen und Moscheen, wenigstens in vorragend bedeutungsvollen Räumen ganz oder zum Theile überzogen. Diese Decoration, die in Italien noch tief in das Mittelalter hinein fortlebte, ist in Spanien schon mit dem Beginne der zweiten Periode, also etwa im elften Jahrhunderte, verschwunden. Wahrscheinlich hatte die mühevolle Schwierigkeit der Technik bewirkt, daß sie trotz ihrer glänzenden Wirkung anderer und leichterer Art Platz machte.

Diese andere Decoration war eine doppelte. Einmal waren es buntschillernde, farbig glasirte Faïencefliesen, mit denen ebenfalls in mosaikartiger, aber aus größeren Stücken oder vielmehr Platten bestehender Zusammensetzung Wände und Fußböden überdeckt wurden. Man nennt sie Azulejos. Es sind uns aus Spanien von arabisch-maurester Herkunft viele Faïencegefäße, Schüsseln, Teller, Krüge mit goldiger, rother oder brauner Decoration, mit metallischem Glanze von überaus

prachtvoller Wirkung bekannt. Wahrscheinlich gab es auch Azulejos von dieser Art zur Verzierung des Hauses; es ist aber nichts davon, wenigstens aus Spanien, erhalten. Was uns geblieben ist, wie z. B. auf der Alhambra, ist weitaus bescheidener in Zeichnung, Farbe und Effect, und war daher auch regelmäßig bestimmt, die unteren Theile des Hauses oder des Gemaches, den Fußboden und die Lambris zu verzieren.

Der Araber steigt mit dem Reichthume seiner Decoration von unten nach oben. Er hält sich am Fußboden oder in seiner Nähe um so bescheidener, als ja hier ohnehin farbenreiche Teppiche und goldgestickte Seide auf breiten Divans eine weitere Verzierung überflüssig machen. Ueber den Lambris wird die obere Hälfte der Wand mit einer zweiten Art Decoration in glänzenderer Weise verziert, welche am Plafond oder an der Kuppel in die prachtvollste Art, in die Stalaktiten, übergeht. Diese zweite Weise der Decoration besteht in Ornamenten aus Stuck, welche in einem leichten Relief so gehalten sind, daß die verschiedenen Farben auch in verschiedener Höhe, jedoch von geringem Unterschiede, liegen. Solche Stuckdecoration, die in den vollen, wirksamsten Farben mit reicher Vergoldung prangt, löst überall die Fesifisa ab. An der Luft hart geworden, ist sie von außerordentlich solider und beständiger Art.

Das Ornament selbst, wie es sich in der zweiten und dritten Periode der arabischen Kunst in Spanien herausgebildet hat, ist von doppelter Art. Einmal sind es gerade Linien, von welchen es gebildet wird, und zum zweiten besteht es aus gewundenen und verschlungenen Arabesken. Die erste Art, die geometrische, wie man sie nennen kann, hat wohl aus den geometrischen Motiven des Fußbodenmosaiks ihren Ursprung genommen. Auch die Byzantiner kennen sie schon und haben sie sicherlich den Arabern übertragen. Aber diese,

gute Mathematiker und Rechenmeister, wie sie damals waren, haben die ursprünglich einfachen Motive zu einer Fülle und Mannigfaltigkeit der künstlichsten und complicirtesten Figuren ausgebildet, die das Auge in Verwirrung setzen würden, wenn nicht immer ein bestimmtes System, ein Gesetz, eine klare Hauptfigur zu Grunde läge und die Vertheilung der Farben die Klarheit und Deutlichkeit erhöhen und die verschlungene Zeichnung zu einem angenehmen Spiele für das Auge machen würde.

Auch die zweite Art, die der Arabesken, hat antiken oder, bestimmter gesagt, byzantinischen Ursprung. Zwar die Arabesken der Alhambra gewähren kaum nur die geringste Erinnerung daran. Aber folgen wir ihnen rückwärts, wie sie nach und nach entstanden sind und im Laufe der Zeit gebildet worden, so kommen wir auf die Akanthus-Windungen und andere Laub- und Pflanzenmotive der antiken Kunst. So ist auch die arabische Arabeske, wenn auch nur indirect, einmal von der Natur ausgegangen, aber sie hat sich mehr und mehr von ihr entfernt und sie endlich ganz verleugnet, so daß sie selbst in Gegensatz und Feindschaft zu ihr getreten ist und ihre verschlungenen, gewundenen und geschweiften Gebilde ganz wie freie Schöpfungen der launenhaften Phantasie erscheinen. Nur hier und da trifft man unter dem gänzlich frei erfundenen Ornamente noch einzelne Pflanzenmotive, die noch mehr der Natur als der Phantasie angehören. Aber auch nur in der Contourzeichnung; denn so wie sie dargestellt und verwendet sind — gänzlich flach, die Umrißlinien nur mit Farbe oder Gold ausgefüllt, ohne Angabe der inneren Zeichnung, ohne das plastische Leben durch Schatten und Licht anzudeuten, ohne die Zufälligkeiten und Unregelmäßigkeiten, welche ihnen in der Natur nie fehlen — in dieser Verwendung sind sie reines Ornament geworden, dessen Ursprung gleich-

giltig ist. Sie sind Flächenornament so wie alles Andere, das geometrische wie das arabeskenhafte, die beide ungeachtet ihrer Ausführung in Stuck mit Vertiefungen und verschiedener Höhe dennoch nur die Aufgabe haben, die Fläche auch flach zu verzieren. Farbe ist das Element der arabischen Decoration, nicht der plastische Contrast von Licht und Schatten.

Das geometrische und das Arabesken-Ornament kommen selbstständig vor, jedes für sich, jedoch auch mit einander verschlungen, so daß das erstere mit seinen festen Linien gewissermaßen das Gerippe oder das Gitter abgiebt, durch dessen Stäbe sich die Arabesken rankenartig hindurchschlingen. Das geschieht in den mannigfachsten Combinationen, in dem freiesten Spiele einer unerschöpflichen Phantasie und dennoch unter der Herrschaft streng waltender Gesetze, ohne welche die Harmonie, die Ruhe, die Ordnung in diesen wunderbaren Schöpfungen künstlerischer Laune nicht aufrecht erhalten werden könnten.

Aber das Linien- und das Arabeskenspiel erschöpft nicht die Bestandtheile des arabischen Ornaments. Die arabische Kunst hat vor unserer Decoration ein Element voraus, das sie eben so künstlerisch wie sinnig zu verwenden versteht: es ist die Schrift als Inschrift. Wir haben im Mittelalter in den Miniaturen der Manuskripte eine reich verzierte Schrift gehabt; wir haben *sie* verziert, aber sie eigentlich niemals selbst als Verzierung gebraucht. Der Araber aber ist Schriftkünstler, er ist Kalligraph oder vielmehr graphischer Künstler im eigentlichsten Sinne des Wortes. Eine schöne Schrift ist ihm schon ein Kunstwerk an sich. Das war ehedem so im Orient und es ist gerade so noch heutzutage. Die Inschrift bedeutet in der arabischen Kunst nicht bloß etwas durch das, was sie sagt, sondern sie ist auch etwas für das Auge; durch ihre Linien, ihre Züge, ihre Farbe ist sie ein Theil der Decoration. Sie ist daher wie ein stäter Begleiter der Bauten.

Sie tritt an ihnen auf nicht wie bei uns mit der trockenen Angabe über Entstehung, Datum und Urheber, sondern stets mit sinnvoller Bedeutung, die sich an Geist und Herz wendet, sei es, daß sie Koransprüche enthält, sei es Stellen aus den Dichtern oder ganze Gedichte selbst zum Preise des Ortes, der Natur, des Gebäudes, des Künstlers, des Bauherrn oder was sonst immer. Die Inschriften bedecken ganze Friese, ja Wände, und ihr Inhalt ist der mannigfachsten Art. Aber die Anwendung beschränkt sich keineswegs auf Gebäude. Bei einem so schrift- und poesieliebenden Volke wird eben Alles mit Inschrift versehen und verziert: das Kunstwerk wie der Gegenstand des Gebrauches, die Theile der Toilette wie der Körper selbst. Gedichte schlingen sich durch das dunkle Haar gleich Perlschnüren und Verse konnte man auf der Damenhand lesen, welche besagten, daß die Weiße der Hand die Röthe des Henna erhöhe, mit dem die Nägel gefärbt waren, und nicht umgekehrt.

Dieses eigenthümliche Element zeigt die arabische Kunst, im Zusammenhange mit der ererbten Vorliebe für Poesie, von Anfang an. Schon die Wände und Friese der Moschee von Cordova zeigen Inschriften in großer Zahl. Die ältesten tragen mit geraden Linien und scharfen Ecken die breiten Züge der kufischen Schrift, welche als Lapidarschrift in der älteren Zeit vorzugsweise bei Monumentalbauten Anwendung fand. Dazu gesellte sich dann aber auch die arabische Cursivschrift oder Neschi, deren runde, geschwungene Züge sich besser mit den späteren Arabesken verbanden. Aber die Kunst blieb bei der einfachen Schrift nicht stehen, so schön sie auch geschrieben sein mochte. Man streute oder flocht Ornament zwischen die Buchstaben; man ließ die Enden der Buchstaben ornamental auswachsen oder stellte sie so zusammen, daß sie für das Auge eine Arabeske, eine Verzierung ergaben.

Die ganze Lust des Arabers an Decoration bemächtigte sich mit voller Phantasie auch dieses Elementes und arbeitete es aus wie die anderen.

Hat hierin die arabische Kunst ein Element der Decoration vor der unserigen voraus, so fehlt ihr dagegen ein anderes, das an sich und für uns insbesondere von weitaus höherer Bedeutung geworden ist: die Figur. Der Mangel dieses Elementes ist es, der die arabische Kunst niemals hat die höchste Stufe erreichen lassen, sondern sie immer auf dem Standpunkte der Decoration gehalten hat.

Man lernt gewöhnlich, daß es ein Verbot des Koran sei, welches diesen, ohne Frage den höchsten Zweig der Kunst, für den ganzen Islam unterdrückt und verhindert habe. Es ist nur Eine Stelle im Koran, die davon handelt. Sie lautet: „O ihr Gläubigen, fürwahr: Wein, Spiel, Bildsäulen und Loswerfen sind verabscheuenswürdig." Diese Stelle legen einige Gelehrte des Islam dahin aus, daß unter Bildsäulen Götzenbilder verstanden seien. Andere aber, gestützt auf traditionelle Aeußerungen des Propheten, leiten daraus eine Verwerfung der Darstellung alles Lebendigen und Organischen in der Natur her, also des Menschen wie der Thiere und selbst der Pflanzen, in natürlicher Art. Dieser strengeren Ansicht ist auch ein großer Theil der Mohammedaner gefolgt und so noch heute die Türken. Andere aber, wie die Anhänger des Islam in Indien und Persien, haben sich dadurch niemals von der Darstellung des Lebendigen abhalten lassen und ebenso wenig die Araber in den neu gegründeten Reichen, sei es zu Bagdad, sei es in Andalusien.

Wenn sie es dennoch in der figürlichen Kunst nicht weit gebracht haben oder die Uebung derselben eine verhältnißmäßig seltene war, so hat das noch einen andern inneren Grund. Auch die Poesie der Araber, der ganzen mohamme-

danischen Welt hat es nie zur Darstellung des Menschen, nie zum Drama gebracht. Sie ist von der Lyrik ausgegangen und immer Lyrik geblieben: ein Erguß von Gefühlen und Empfindungen, ein Aussprechen von Sentenzen oder lehrhaften Gedanken, ein Ausbruch der Leidenschaft des politischen Hasses, des Zornes oder des Leidens und der Klage. Sie erhebt sich wohl zur Schilderung in prächtigen, wortreichen Bildern, aber die Schilderung ist selten oder nie anschaulich und bestimmt, die Bilder sind zu allgemein oder schwach im Punkte der Vergleichung. Ganz im Gegensatze haben die christlich-occidentalische wie die antike Dichtkunst das Drama, die Menschendarstellung als ihren höchsten und vollkommensten Zweig betrachtet. Der Gegensatz liegt so schroff im Racen- oder Volksstamme, daß, während die Spanier, die achthundert Jahre lang in fortwährender Berührung, und nicht immer in feindschaftlicher, mit den Arabern standen, das Drama aufs höchste nach allen Richtungen ausgebildet haben, die Araber gar nichts davon besaßen. Die Menschendarstellung, die Schöpfung individueller Gestalten lag nicht in ihrem Blute. Daher gelang sie ihnen auch nicht in der bildenden Kunst, obwohl sie keinen Anstand nahmen, sich über das zweifelhafte Verbot des Propheten hinwegzusetzen, so wie sie auch den Wein liebten und besangen, trotz der viel bestimmteren Worte des Koran.

Daß die Araber sich über die verwerfenden Worte im Koran hinwegsetzten und auch lebende Figuren in ihrer Kunst darstellten, dafür zeugen zahlreiche Beispiele. Thierfiguren an Brunnen, sei es, daß sie dieselben umstehen, sei es, daß sie das Wasser aus ihrem Rachen ergießen, sind eine ganz gewöhnliche Erscheinung. So kommen sie schon bei den älteren Bauten in Cordova vor, so finden sie sich noch heute auf der Alhambra in dem nach ihnen benannten Löwenhofe. Seinen großen Palast Az-Zahra bei Cordova zierte Abdur Rhaman

mit der Statue seiner Geliebten. Zu Kairo schmückte der Tulonide Chomarujah einen Palast mit seiner eigenen Bildsäule wie mit denen seiner Gemahlinnen und Sängerinnen. Sie waren von Holz, mit reichem Schmucke und mit den natürlichen Farben bemalt. Teppiche mit eingewebten oder gestickten Figuren von ganzen Herrschergeschlechtern werden als eine gewöhnliche Erscheinung erwähnt; ebenso sind arabische Manuscripte mit Miniaturen figürlicher Scenen nicht gerade selten zu nennen. In Kairo gebrauchte man bei Hofe als Tafelschmuck allerlei Thierstatuetten; wenn aber der oberste Kadi und die Beisitzer des Gerichtes anwesend waren, trug man ihnen die Speisen auf ohne diesen Schmuck, um ihnen in ihrer berufsmäßigen Orthodoxie keinen Anstoß zu geben. In einem Zimmer der Alhambra sieht man noch heute eine Reihe Könige und Scenen aus einer Art von Roman dargestellt, von denen noch zu reden sein wird. Von einem Vezir, der zu Kairo im 11. Jahrhunderte lebte und ein großer Kunstfreund war, heißt es, daß er einst zwei Maler in ihrer Kunst wetteifern ließ. Der eine malte auf die Wand eine weiß gekleidete Tänzerin, welche durch einen schwarzen Bogen in die Mauer hineinzugehen schien, der andere aber ihr gegenüber eine in rothem Kleide, die durch einen gelben Bogen aus der Mauer heraustrat. Beide Gemälde fanden den Beifall Aller, die sie sahen. Solche Beispiele lassen sich zahlreich aus der arabischen Kunst des Mittelalters beibringen, ohne daß es nöthig wäre, zu Persien und Indien seine Zuflucht zu nehmen, wo die figürliche Malerei ohne allen Anstand betrieben wurde und noch heute betrieben wird.

Das Beispiel der beiden Tänzerinnen, welche in die Wand ein- oder aus derselben heraustreten, giebt zu erkennen, daß man in solcher Malerei eine vollkommen natürliche, realistische Darstellung anstrebte. Dies beweisen auch die Schilderungen

der Dichter, die sich häufig über den künstlerischen Schmuck der Häuser und Paläste ergehen. So besingt ein sicilianischer Dichter Ibn Hamdi (in der Uebersetzung Schacks) die Decorationen eines Palastes Al Motamids zu Sevilla*):

Für den Künstler war die Sonne, also scheint's, die Farbenschale,
Drein er seinen Pinsel tauchte, daß er diese Säle male;
Die Figuren auf den Bildern scheinen lebend sich zu regen,
Ob sie gleich in Stille ruhen und nicht Hand und Fuß bewegen.

In einem andern Gedichte schildert derselbe Dichter die Plafondgemälde in einem Schlosse Almansurs in folgender Weise**):

Wenn du empor zur Decke blickst, so glaubst du mit Entzücken
Zu sehn, wie blühende Gartenau'n die Himmelswölbung schmücken.
Bewundernd wirst du ebenda die gold'nen Schwalben schauen,
Die flatternd schweben, um ein Nest da oben sich zu bauen.
Die Künstler zeigten solche Kunst im Malen ihres Bildes,
Daß man jedwede Gattung schaut des jagdverfolgten Wildes;
Sie mußten in die Sonne, scheint's, den Fabenpinsel tauchen,
Um alles Blatt- und Laubwerk so mit Glanz zu überhauchen.

So sehen wir, fanden auch die figürlichen Gemälde der Araber den Beifall ihrer Zeitgenossen und die Bewunderung ihrer Dichter. Eine andere Frage ist es aber, ob sie dieselbe Bewunderung auch von unserer Seite gefunden und verdient hätten. Wenn wir nach dem Wenigen schließen dürfen, was uns davon erhalten ist — und das Bedeutendste davon sind die Gemälde auf der Alhambra — so erhob sich diese Kunst durchaus nicht über den Stand der gleichzeitigen christlichen Miniaturen. Die arabischen Gemälde tragen auch mit diesen den gleichen decorativen Charakter, d. h. sie sind mit Farbe ausgefüllte Contouren und entbehren der Modellirung, der

*) Schack: „Die arabische Kunst in Spanien", II., 232.
**) Schack, II., 368.

Höhung und Rundung durch Licht und Schatten. Sie haben aber noch einen zweiten, nicht minder wesentlichen Mangel, der noch heute der figürlichen Malerei in Persien und Indien zueigen ist: den Mangel an Individualisirung, an persönlichem Charakter der dargestellten Figur. Jung und Alt, Schön und Häßlich sind wohl charakterisirt, aber Jung und Jung, Alt und Alt nicht von einander geschieden; die Kopfbildungen sind sehr allgemein, der eine Kopf ungefähr wie der andere. Gerade diese beiden Eigenschaften, einerseits die Modellirung, andererseits die Charakterisirung sind es, welche, auf das höchste ausgebildet, die moderne Malerei der Christenheit zu ihrer Größe und Vollendung geführt haben.

Sind hier ohne Frage ganz wesentliche und entscheidende Mängel vorhanden, welche die arabische Malerei und Sculptur auf einer gewissen, ziemlich untergeordneten Stufe halten mußten und sie nicht darüber hinauskommen ließen, so warf sich dafür alle künstlerische Kraft um so mehr auf die decorative Seite und brachte diese zu vollendeter Durchbildung. Dieses aber geschah so früh und so schnell, daß schon mit dem Ende der ersten oder dem Anfange der zweiten Periode Geist und Formen fast in all ihrer Feinheit und Vollständigkeit ausgearbeitet sind, so daß der nachfolgenden Zeit fast nichts übrig bleibt als die immer reichere und reichere Anwendung schon vorhandener Gesetze und Motive, allerdings mit einer unerschöpflichen, immer neuen Fülle der Combinationen und Varianten.

Vermuthlich das älteste Beispiel dieses vollendeten arabischen Stiles in Spanien findet man noch in Cordova in der bereits erwähnten Kapelle Villa Viciosa, einem kleinen, reich geschmückten, mit einem einzigen kuppelartig ausgehöhlten Steine gedeckten Gemache inmitten des Säulenwaldes der Moschee von Cordova. Hier sind bereits Azulejos statt der Glas-

mosaik, Stuckornamente und die anderen entscheidenden Merkmale für den späteren Stil.

Dieses kleine, noch erhaltene Gemach, ein Juwel in seiner Art, mag nicht mehr viele seinesgleichen in Cordova gehabt haben, denn, wie ich schon erwähnt habe, gingen Herrschaft und Kunst von Cordova nach Sevilla hinüber. Nach dem Ende der Ommajaden und dem Schlusse dieser überaus glanzvollen ersten Periode der arabischen Herrschaft in Spanien sank und verödete Cordova so schnell und so gründlich, daß binnen wenigen Jahren die Ebene des Guadalquivir mit Schutt und Trümmern bedeckt war, daß die glänzende Hauptstadt der Khalifen mit ihren 113,000 Häusern zu einem elenden Orte herabgesunken, daß von so vielen Palästen und Villen gar nichts geblieben und von Tausenden von Moscheen nur eine, die großartigste allerdings, erhalten ist, weil es den Christen schmeichelte, die berühmte Hauptmoschee der Ungläubigen in ihre Kathedralkirche zu verwandeln.

Aber in gleicher Weise, wie Cordova zerfiel, erhob sich Sevilla als neuer Sitz der ersten und bedeutendsten arabischen Herrschaft, und wieder füllten sich weiter abwärts meilenweit die Ufer des Guadalquivir und die weite Ebene mit tausenden von Palästen und Villen und schlanken Thürmen, mit Gärten und Brunnen, mit zahllosen Dörfern und fruchtreichen Feldern. Auf den Wogen des Guadalquivir schaukelten sich auf und ab die buntgeschmückten Barken, aus den duftenden Gärten erscholl Musik und Gesang. Aber die Brunnen rauschten nicht bloß dem Vergnügen oder kühlten die Arcadenhöfe, sondern fleißige Hände ließen die Schöpfräder nicht ruhen, mit deren Hilfe das weite Land in die blühendsten und fruchtreichsten Auen verwandelt worden. Und was hier mit Sevilla geschah, das wiederholte sich, wenn auch in mehr oder minder kleinem Maßstabe, mit den übrigen Fürstensitzen: so mit

dem gartenprangenden Valencia, mit Toledo, der alten Gothen-Hauptstadt, die sich nicht minder in eine arabische Stadt verwandelte, mit Almeria, Badajoz, Malaga und vielen, vielen anderen Städten. Obwohl schon von den vordringenden Christen zuweilen hart bedrängt, zuweilen auch Sieger in kleinen und großen Feldschlachten, zeigten die Araber in ihrer Kultur keinen Rückgang. Je mehr ihr der Boden von den Spaniern beschränkt wurde, desto intensiver wirkte sie, desto glänzender entfaltete sich die Kunst und bedeckte das Land überall hin mit prachtvollen, aufs reichste geschmückten Wohnsitzen. Selbst die Christen konnten sich diesem Einflusse nicht entziehen und folgten hie und da dem Beispiele, so daß sich warnende Stimmen unter ihnen erhoben und die Einfachheit priesen im Gegensatze zu dem „goldenen, auf Jaspissäulen gestützten Dache, dem Baue des weisen Mohren".

Aber auch für diese Städte und Fürstenthümer schlug die Stunde, wie sie für Cordova geschlagen hatte. Der Fanatismus der Spanier wirkte schneller noch als der Zahn der Zeit, und heute ist von all der arabisch-maurischen Herrlichkeit, von jener blühenden Kultur, wie sie Spanien weder vorher, noch nachher gesehen, so gut wie nichts übriggeblieben. Auf arabische Burgenmauern, Trümmerhaufen oder Ornamentstücke mag man häufiger stoßen, aber erhaltene arabische Gebäude oder gar Paläste gehören zu den größten Seltenheiten. Meist sind es einzelne Theile, die noch erhalten sind, wie die Puerta del Sol zu Toledo, dessen ehemaliges großartiges arabisches Residenzschloß gänzlich verschwunden ist; so Einzelnes in Malaga, welches das Glück hatte, zu Granada zu gehören. Das Meiste ist noch, von Granada abgesehen, Sevilla geblieben.

Auch in Sevilla ist die große Hauptmoschee so gut wie gänzlich verschwunden, nur ein Minaret, der größte vielleicht

in allen muselmännischen Landen, steht noch: der berühmte Thurm der Giralda, ursprünglich ein Denkmal des großen Sieges, den der Muwahide Jakub Almansur über die Christen im Jahre 1196 davontrug. Es ist ein viereckiger Thurm, etwa wie der Campanile zu Venedig und andere freistehende Glockenthürme Italiens, mit denen er nicht bloß Aehnlichkeit, sondern auch wohl in der Entstehung Verwandtschaft hat. Aber er ist in seinem Baue und in seiner äußeren Verzierung viel reicher als diese, mit vielen zierlichen Doppelfenstern, deren ausgezackte Bogen von kleinen Marmorsäulen getragen werden, und an dem Gemäuer zwischen ihnen mit farbigen Faïencefliesen verkleidet. Früher trug seine Spitze vier Riesenkugeln, eine über der anderen, sämmtlich vergoldet und im Sonnenlichte mit ihren glänzenden Strahlen weithin sichtbar über das ebene Land. Diese Kugeln sind längst verschwunden und der Thurm hat oben einen anderen Abschluß erhalten.

Ein zweites arabisches Monument in Sevilla ist der Alcazar, das alte Schloß, das nicht bloß in seiner wirren, wohl nach und nach entstandenen Anlage mit Höfen, Arcaden, Sälen und Gängen eine ursprünglich arabische Anlage zeigt, sondern auch einige ziemlich gut erhaltene Säle mit überaus reichem Schmucke aus der Zeit der Mauren-Fürsten bewahrt hat. Eine Inschrift über der Hauptfaçade besagt zwar, daß König Pedro, zugenannt der Grausame, das Gebäude habe errichten lassen, indessen der Plan der Höfe, die Anlage so wie der Schmuck jener erhaltenen Säle ist so echt arabisch, daß Don Pedro nur als Renovator gelten kann, oder nur einen Theil erbaut hat, oder Alles noch durch muselmännische Architekten und Werkleute nach ihrer Art hat aufführen lassen. Sie sind daher ein gutes und für ihre Zeit, etwa die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, charakteristisches Beispiel; dennoch verzichten wir darauf, auf ihre Schilderung näher einzugehen,

da dasselbe, was sie bieten, noch schöner und großartiger zu Granada auf der Alhambra erhalten ist.

Die ersten Mohammedaner, welche sich auf dem Boden und in der Provinz, welche heute Granada heißt, im Lande der Granaten niederließen, waren, wie das schon angegeben worden, syrische Araber. Sie mochten sich diesen Platz vor allen anderen erkoren haben, weil er sie mit seiner Lage am Fuße der Sierra-Nevada am meisten an ihre Wunderstadt Damascus erinnerte, die in ähnlicher Weise das Hochgebirge des Libanon in ihrer Nähe hat. Aber von diesen Syrern Granadas ist in den ersten Jahrhunderten wenig die Rede. Bei dem Falle des Khalifats von Cordova machen Berber-Fürsten eine Zeitlang aus Granada einen unabhängigen Staat, doch nicht auf die Dauer. Granada verliert wiederum seine Unabhängigkeit und wird zu einer Provinz von Sevilla. Erst als die großen Städte Cordova, Sevilla, Valencia, Murcia nach einander in rascher Folge in die Hände der Spanier gefallen waren, erst da beginnt die große Zeit für Granada. Gerade zu dieser Zeit hatte ein Araber-Fürst aus altem echten Stamme, Mohammed Ibn ul Ahmar, aus dem Stamme der Nasriden, sich im Kampfe über seine Nebenbuhler der Herrschaft Granadas bemächtigt und aus dieser Stadt und dem dazu gehörigen Gebirgslande der Alpujarras und der Sierra-Nevada wiederum ein unabhängiges Reich gestiftet. Es war klein an Umfang, aber fest durch die Tapferkeit seines Fürsten und durch die gebirgige Natur des Landes. Mit der Seestadt Malaga als Hafen vermochte es Hilfe und Unterstützung jederzeit von Afrika herüberzuziehen.

Dieses kleine Land bot nun die Zuflucht für Alles, was aus den eroberten Städten und Landschaften der Herrschaft der Spanier entfloh und unabhängig und ungestört in seinem Glauben leben wollte. Fleißige Landbauer, geschickte Fa-

brikanten, Dichter und Gelehrte, reiche Bürger und vornehme Familien, Alles strömte in Granada zusammen und Stadt und Land hatten binnen wenigen Jahren eine immense Bevölkerung, die zur Größe des Landes ganz außer Verhältniß zu sein schien. Aber der Geist der Bewohner und die Fruchtbarkeit des Landes halfen zusammen. Zum dritten Male erwuchs nunmehr in Granada, wie vordem in Cordova und dann in Sevilla, eine Stätte der höchsten arabischen Cultur. Hier war zusammengetroffen, was Spanien, das arabische nämlich, an Dichtern und Gelehrten gehabt hatte, und so erblühten aufs neue unter den kunstliebenden Fürsten, deren Tapferkeit die Angriffe der Spanier zurückzuhalten wußte, die Künste und die Wissenschaften. Die Bürger der gefallenen Städte hatten alle ihre industrielle Geschicklichkeit mitgebracht; sie übertrugen nur ihre Thätigkeit auf einen anderen Boden, und es entfaltete sich in Granada eine Industrie, welche von Malaga aus ihre Erzeugnisse zu allen Ländern des Islam und selbst der Christenheit versendete und die eigenen Bürger nährte und bereicherte. Der Landmann aber, welcher zum Theile sterile Fluren, die nur der größte Fleiß zur Ergiebigkeit zwang, an seinen alten Sitzen verlassen hatte, fand in der Vega von Granada, auf der Hochebene an den Ufern des Genil einen Boden, mit dem sich an Fruchtbarkeit keine Landschaft in Spanien, kaum eine in der weiten Welt vergleichen konnte.

Weder an Fruchtbarkeit, noch an Schönheit. Hier auf diesem wundervollen Flecke Landes, den Mauren und Christen in gleich überschwänglicher Weise preisen — die Araber in ihrer Sehnsucht als Vertriebene und Verbannte, die Spanier in ihrem Entzücken als glückliche Eroberer — hier kam Alles zusammen, was der Mensch an Herrlichkeit der Natur zum Genusse seines Daseins braucht oder wünschen kann. Hier in

diesem Hochthale, das vom silbernen Genil und vom schäumenden, in Abstürzen herabrauschenden Darro durchströmt ist, giebt es keinen strengen Winter und keine erschlaffende, ausdörrende Hitze des Sommers. Vor der Härte des Winters schützt die südliche Gegend, vor der Gluth des Sommers die hohe Lage über dem Meere, die Wasserfülle, die auf Schritt und Tritt aus Quellen hervorbricht, und mehr noch die kühlende Luft, die von den nahe gelegenen Schneebergen erfrischend herabweht.

Zur Milde, zur Lieblichkeit, zur Gesundheit des Klimas gesellt sich die Anmuth, die Schönheit der Landschaft. Eine in üppigem Grün oder im Blüthenschmucke prangende, mit Ortschaften, Dörfern, Villen, Häusern übersäete Ebene schmiegt sich an rebenbekränzte oder dicht belaubte Hügel. Dicht hinter diesen steigen kahle Felshöhen empor, welche, in der Abendsonne erglühend, die wunderbarsten Licht- und Farbeneffecte erschaffen; über diesen wieder dicht dahinter erheben sich die ewigen Schneegipfel der Sierra-Nevada, die das rothgoldene Licht der scheidenden Sonne noch festhalten, wenn die untere Landschaft in Nacht versinkt. Die tiefe Lage nach Süden, die hohe Gebirgsgegend bewirken gleichzeitig, daß hier fast tropische Vegetation des Südens und die ganze reiche Laubfülle des feuchten Nordens sich die Hand reichen. Nirgends ist daher wohl die Vegetation so mannigfach, so gemischt: schattige Eichen und Ulmen in unmittelbarer Nachbarschaft von rothglühenden Pomeranzen, vom glänzenden Lorbeer, von Pinien und Cypressen, von riesigen Granatbäumen, und alles das unter dem sonnigen Himmel, unter dem belebenden Klima, bei der Wassermenge auf den Bergen und in der Ebene in üppigster Fülle gedeihend.

Mitten in dieser wunderbaren Landschaft liegt die Stadt, von der Ebene über Hügeln aufsteigend, in welche der Darro hineinbricht, gekrönt und beherrscht vom Felsenschlosse der

Alhambra, das auf gestrecktem Rücken aus dem waldigen Höhenzuge vortritt. Auch Granada bietet nur Erinnerungen dar aus arabisch-maurischer Zeit, Erinnerungen seiner Größe und seiner Pracht. Die Wasser des Darro, die zahllosen Quellen rauschen noch wie sonst, aber sie ergießen sich nicht in kunstvollen Cascaden herab, erheben sich nicht in stäubenden Springbrunnen, noch bilden sie in duftigen, belaubten Gärten klare Bäche und stille Bassins. Nur die Spuren sieht man noch vielfach, z. B. im unteren Theile die Trümmer eines großen, von Mauern und Thürmen eingefaßten Teiches, der die Gewässer sammelte, die von oben durch die Stadt herabströmten, der ehemals zum Baden diente, reichgeschmückte Gondeln auf seiner Fläche trug und um seine Ufer herum Scharen von Lustwandelnden sah.

Von der Alhambra abgesehen, ist es heute ihr gegenüber auf dem anderen steilen Ufer des Darro der hochgelegene Stadttheil des Albaicin, welcher noch die meisten Erinnerungen aus arabischer Zeit enthält. Hier hatten sich die Flüchtigen aus den eroberten Städten angesammelt, hier vorzugsweise wohnten die Moriscos noch nach dem Falle Granadas bis zu ihrer Vertreibung. Außer vielen einzelnen Ueberresten ist es besonders die Anlage und Bauart der Häuser, welche ganz den arabisch-maurischen Charakter bewahrt hat. Und diese Anlage ist völlig die des antiken Wohnhauses, welches zu den Arabern und von den Arabern zum großen Theile auch auf die Spanier übergegangen ist. Ein Eintrittsgang, das alte Vestibulum, führt in den Hof, das Atrium, dessen Mitte ein Wasserbecken oder ein Springbrunnen einnimmt. Den Hof umgeben Arcaden, von denen aus man in die Zimmer eintritt; in dem Wohngemache ist eine Nische zum Schlafen, vor der Thüre ein paar kleinere Nischen oder Vertiefungen zum Einstellen der Wasserkrüge. Das Aeußere schmückt ein vergittertes

heraustretendes Doppelfenster, das die Spanier in den offenen Balcon verwandelt haben, von dem die Schönen dem Leben auf der Straße, den Festen auf den öffentlichen Plätzen zusehen oder galante Serenaden anhören. Aehnlichen Zwecken dienten auch die arabischen Ajimeces, wie diese Gitterfenster genannt werden.

Auf dem anderen steilen Ufer des Darro, dem Albaicin gegenüber, erhebt sich der langgestreckte Bergrücken, welcher Burg und Palast der Alhambra trägt, den Wohnsitz der granadinischen Könige aus dem Hause der Nasriden. Wann auf dieser beherrschenden Höhe zuerst ein festes Schloß gebaut wurde, ist unbekannt. Wahrscheinlich geschah es schon in früher Zeit und nicht erst durch die Nasriden, deren erstem, Mohammed Ibn al Ahmar, man wohl die Benennung der Burg nach seinem Namen zuschreibt. Wahrscheinlicher freilich ist die Ableitung von der rothen Farbe ihrer weithin sichtbaren Mauern und Felsen, denn „Al hamra“ bedeutet: die Rothe. Mag aber auch die erste Gründung eine ältere sein, so rührt doch der stolze Prachtbau, den die Spanier bewunderten und den wir noch in seinen schönsten Theilen erhalten sehen, von den Nasriden her, und zwar insbesondere von Jussuf I., Abul Hedschadsch (1333 bis 1354), der ein Bauherr in großem Stile war, und seinem Sohne Mohammed V., welcher im Jahre 1390 starb. Die Blüthe der granadinischen Architektur fällt also in das vierzehnte Jahrhundert und zwar in die Mitte und in die zweite Hälfte.

Die Alhambra ist, wie schon angedeutet, Burg und Palast. Der letztere, an jener Seite über dem Ufer des Darro gelegen, wo die Aussicht am großartigsten ist, nimmt nur einen kleinen Theil des Bergrückens ein. Dieser war — und ist es noch — rings an seinem Rande mit einer hohen Mauer und zahlreichen festen, viereckigen Thürmen umgeben, die dem Aeußeren einen

gar schlichten, schmucklosen Anblick geben. Dieses alles, Mauer und Thürme, ist maurischer Herkunft. Innerhalb der Ringmauer liegen heute außer dem arabischen Königspalaste gar viele Gebäude: ein Kloster, der Palast, den Karl V. sich erbauen ließ, Verwaltungshäuser, Citadelle u. s. w., und doch ist Raum übrig für Höfe und Gärten. Was an ihrer Stelle von arabisch-maurischen Bauten aus der Nasriden-Zeit stand, ist fast Alles verschwunden und auch von dem eigentlichen Königspalaste scheinen nur die Prachttheile geblieben zu sein; wo die Wohnungen der Hofleute, der Beamten, der Leibwache, der Diener standen, wissen wir nicht mehr. Auch die alten Beschreibungen reden nur von dem, was noch heute steht.

Man betritt heute die Burg von der Seite, welche dem arabischen Königspalaste gegenüber liegt. Ein langgestreckter, ziemlich steiler, aber schattiger Weg führt unter Bäumen, zwischen Blüthengebüsch, über Quellen und Bäche zu ihr hinauf. Der maurische Eingang ist wohl erhalten, das „Thor des Gesetzes" genannt, ein Doppelthurm mit einer Halle, in welcher, wie es scheint, die Könige öffentlich zu Gerichte saßen. Eine der Inschriften lautet: „Möge Allah durch dieses Thor das Gesetz des Islam gedeihen lassen." Wir schreiten durch ein zweites, kleineres arabisches Thor, heute Puerta del Vino genannt, und stehen auf dem alten großen Platze der Cisternen, von dem ab der Königspalast sich bis auf die überhängende Mauer nach der Seite des Darro erstreckte. Aber er entzieht sich größtentheils den Blicken, denn Karl V. hat den vorderen Theil und vermuthlich noch vieles Andere niederreißen lassen und sich an der Stelle einen eigenen, wahrscheinlich niemals bewohnten Palast erbaut, dessen schwere Renaissanceformen keinen größeren Contrast zu der leichten Anmuth der arabisch-maurischen Architektur bilden könnten.

Wahrscheinlich ist durch den Palast Karls V. auch das

Hauptthor, welches an dieser Stelle lag, mit verschwunden; man betritt den Nasriden-Palast nur durch eine Seitenthüre. Was von dem Aeußeren unversehrt erhalten, läßt aber erkennen, daß es mit diesem Baue nicht anders war als nach der allgemeinen Regel aller arabischen Paläste und Häuser: unscheinbar und ungeschmückt das Aeußere, prachtvoll das Innere.

Das ganze Palastgebäude, wie es noch heute existirt, besteht in seiner Anlage aus zwei Haupttheilen. Jeder derselben ist wie ein Haus für sich, d. h. ein Hof, von Gemächern umgeben. Die Araber nannten jedes für sich einen Palast oder Kassr, so daß nach ihrer Bezeichnung diese Residenz aus zwei Palästen besteht. Der Lage nach stoßen sie vorn im rechten Winkel auf einander, geradeaus der Palast des Fischteiches, oder gewöhnlicher genannt: des Myrthenhofes, und rechtshin der Palast des Löwenhofes. In dem Winkel, den sie bilden, liegt eine Anzahl kleiner Gemächer, welche zu den Bädern der königlichen Familie gedient haben. Einzelne, ziemlich wohlerhaltene und zum Theile auch reich geschmückte Gemächer befinden sich noch in verschiedenen Mauerthürmen.

Tritt man heute durch die unscheinbare Pforte aus dem Gebäude Karls V. in den maurischen Palast, so befindet man sich sofort in dem großen Hofe der Myrthen oder des Fischteiches. Es ist ein langes Rechteck, dessen Langseiten von Mauern gebildet werden, die mit verzierten Thüren und Fenstern durchbrochen sind, während an den Schmalseiten Arcaden auf schlanken Marmorsäulen einen schattigen Platz abschneiden. Durch die ganze Länge zieht sich in der Mitte ein gemauertes Wasserbecken, das an beiden Enden einen Springbrunnen hatte. Die Langseiten waren von Myrthenhecken, welche auch dem Hofe seinen Namen gegeben haben, begleitet und weiterhin mit Orangenbäumen besetzt. Doch blieb ein Gang, der wie der ganze Boden mit weißen Marmorplatten gepflastert war, für

die Lustwandelnden frei, so daß man selbander zwischen der blühenden Myrthenhecke und dem klaren Wasserspiegel auf und ab wandeln konnte. Trat das Bedürfniß der Ruhe ein, so legte man sich auf den Divan unter den kühlen, schattigen Arcaden und ließ den Blick zwischen die Säulen durch den lichterfüllten Hof, über Wasser, Blumen und Gebüsch durch die geöffneten Thüren in die glänzend geschmückten, dunkleren Gemächer hineingleiten oder ließ sich die Gedanken anregen durch die Sprüche und Gedichte, welche sich über Wände und Bogen hin verbreiteten.

Die Gemächer zur Linken des Myrthenhofes scheinen, wie man aus dem schließen mag, was erhalten ist, unbedeutender gewesen zu sein; doch führten sie zu einer Moschee, von der heute nur ein kleiner, aber reich geschmückter Hof erhalten ist. Was dieser Theil des Palastes an Prachtgemächern enthält, liegt hinter dem Hofe in der geraden Linie vom Eingange. Es ist ein kleiner Saal oder Vorsaal, Antisala de la Barca oder der Saal des Segens genannt, und ein größerer, welcher das ganze Innere eines gewaltigen Thurmes einnimmt, des sogenannten Comares-Thurmes, der aus der Ringmauer über die Thalschlucht des Darro weit vortritt, so daß seine Fenster an drei Seiten frei sind und die wunderbarste Aussicht gewähren.

Schon der kleine Vorsaal de la Barca, den man durch einen weiten Stalaktitenbogen betritt, ist so reich geschmückt, daß kein Plätzchen frei ist für weiteres Ornament. Ungleich glänzender noch ist der Saal im Comares-Thurme, dem man den Namen „Saal der Gesandten“ gegeben hat, weil er den Königen zum Audienzsaale diente. Er nimmt nicht bloß die ganze innere Fläche des Thurmes ein, sondern auch die Höhe, so daß ihn oben eine zweite Reihe kleinerer Fenster umgiebt, über welchen sich erst kuppelartig der Plafond erhebt. Das

System der Ornamentation im Saale der Gesandten wie auch in seinem Vorsaale und sonst überall ist ganz, wie es vorhin geschildert worden. Auf dem Fußboden liegen Marmorplatten in einfacher Musterung, die noch bemalt gewesen zu sein scheinen und hin und wieder sicherlich mit kostbaren Geweben belegt waren. Der unterste Theil der Wände, die Lambris, war in einer Höhe von etwa vier bis fünf Schuh mit glasirten Fliesen bedeckt, die in verhältnißmäßig wenig complicirten Mustern meist gebrochene oder wenig wirkungsvolle Farben, insbesondere Blau und Grün mit Gelb zeigen. Es war mit berechneter Absicht auf eine bescheidenere Wirkung abgesehen. Darüber erst beginnt der Reichthum der Arabesken in Verbindung mit schön geschwungenen Schriftzügen und die volle Wirkung der Farben, die anfangs noch gebrochene Töne dazwischen zeigen, dann weiter bloß noch in Blau, Roth und Gold strahlen, hier und da durch Weiß gehöht und effectvoller gemacht. Geometrische, verschlungene Muster wechseln ab mit phantasievoll erfundenen Arabesken, aber umrahmt und umschlossen von Ornamentbändern und Inschriften; darüber wieder Wandornament, Bogen, Nischen, Fenster, Alles in gleichem Maße überschwänglich geschmückt und bald von dem einfallenden Lichte der oberen Fenster hell beleuchtet, bald mit anderen Partien in mysteriösem Dunkel gehalten, aus dessen Tiefe goldene Reflexlichter hervorzittern. Das Ganze ist bedeckt und gekrönt von dem reichsten Theile, dem in Form einer Kuppel über einem hohlkehlenartig vortretenden Stalaktitenfriese hoch sich erhebenden Plafond, der das Gemach zum Dome gestalten würde, wenn nicht die Kleinheit der Grundfläche, deren Seite etwa elf Meter beträgt, es verhinderte.

Aber die Schönheit oder Anmuth dieses Raumes ist nicht durch die Decoration erschöpft. In die Wände sind Nischen gebrochen, theils für kühlende Wassergefäße, vor allem aber

für Divans, die hier wie in den Fenstervertiefungen standen. Die überaus dicken Mauern des Comares-Thurmes sind auf drei Seiten von je drei Fenstern durchbrochen, deren Nischen kleinen Gemächern gleichen, in denen man sitzen und lagern konnte, abgeschlossen von dem Inneren des Palastes durch Vorhänge, aber mit dem vollen Genusse der wundervollen Landschaft. Offen liegt sie vor dem Auge, herab von den Schneehäuptern der Sierra-Nevada und über die Stadt hinweg bis in die üppige Vega, zu den Füßen die Schlucht des Darro, aus welcher die Blüthendüfte emporsteigen, während von oben die kühlen Lüfte des Hochgebirges herabstreichen. Es mochte nicht leicht ein Ort gedacht werden schöner für das Auge, erquickender für Geist und Körper, beruhigender für die Seele als hier in den Fensternischen des Saales der Gesandten im Comares-Thurme.

Die Mauren wußten, was sie an dem geschilderten Gesandtensaale der Alhambra hatten und was die Kunst in ihm bedeutete. Davon wissen die Gedichte zu reden, mit denen einzelne Theile, zum Beispiele die Nischen, die mit einander den Wettstreit der Schönheit führen, versehen sind. Die eine (Schack, II., 353) über dem Throne sagt:

Abends so wie morgens töne dir mein Glückwunsch, Herr, entgegen!
Alles Heil sei immer mit dir, alles Wohlsein, aller Segen!
Dieser Saal ist unser Vater und ich bin die erstgeborne
Seiner Töchter, die zum Vorrang unter Allen Auserkorne.
Was das Herz für alle Glieder, das bin ich für sie; und Leben
Wird der Seele und dem Geiste von dem Herzen nur gegeben.
Meine Schwestern sind die Sterne an dem Himmel dieses Saales,
Aber ich als Sonne leuchte tausendfältig heller'n Strahles.
Ins Gewand des Ruhms, der Größe, d'ran sich jedes Auge weidet,
Hat mich Allahs hoher Schützling, Jussuf, unser Herr, gekleidet;
Seinen hehren Thron bestrahl' ich und ich ließ an Macht und Ehren
Durch die Gnade Gottes seine Herrschaft Tag für Tag sich mehren.

Eine zweite Nische preist sich also:

Mich hat des Künstlers Hand gestickt wie ein Gewand von Seide
Und mir das Diadem besetzt mit blitzendem Geschmeide;
So wie der Thron der jungen Braut strahl' ich in hellem Schimmer,
Doch bringe höh'res Glück als er, es weicht und wechselt nimmer.
Wer irgend sich mir dürstend naht, ich biet' ihm zur Erfrischung
Den reinen, klaren, hellen Trank, getrübt von keiner Mischung.
Dem Regenbogen kann man mich, dem funkelnden, vergleichen,
Und unsern Herrn der Sonne, die ihn schafft, der strahlenreichen.
Des Himmels Segen ruhe stets auf seines Schlosses Hallen,
So lang zu Mekkas heil'gem Haus die Pilgerzüge wallen.

Vom Saale der Gesandten zurückkehrend durch den Vorsaal des Segens bis gegen den Ausgang des Myrthenhofes, wendet man sich zur Linken, um in den Löwenhof zu gelangen, der mit seinen Arcaden, Korridoren und daranstoßenden Gemächern einen zweiten Palast im Sinne der Araber vorstellt. Er ist kleiner als der Myrthenhof, aber was seine künstlerische Ausstattung anbelangt, so übertrifft er ihn noch oder übertraf ihn wenigstens an Pracht und Herrlichkeit, denn manche Theile sind heute so verfallen und der ganze Gold- und Farbenschmuck so verblaßt, übertüncht oder verschwunden, das glänzende Arcadendach von glasirten Fliesen durch so gewöhnliche Ziegel ersetzt, daß wir die volle Kraft der Phantasie zu Hilfe rufen müssen, um das Bild von einst in unserer Seele erstehen zu lassen. Alsdann mögen wir uns einbilden, daß die Kunst des Orients niemals etwas geschaffen hat, was an gläuzender Wirkung dem Palaste des Löwenhofes an die Seite zu setzen wäre.

Der Hof selbst ist ein längliches Viereck, rings von Arcaden umgeben, die Bogen mit durchbrochenem Ornamente wie mit Spitzen und Quasten verhängt und gestützt von rohrschlanken Marmorsäulen, bald in einfacher, bald in Doppelstellung. Auf jeder der beiden Schmalseiten tritt ein offener, von Säulen getragener Pavillon vor, der einem Springbrunnen zur Halle

diente; je drei andere Fontainen befanden sich unter den Arcaden der Schmalseiten. Der größte Brunnen aber steht inmitten des offenen Hofes: eine große Doppelschale, aus welcher das Wasser sich mit einer Fülle großer und kleiner Strahlen erhob, um rückfallend aus den Rachen von zwölf steinernen Löwen, die das Becken umstehen, sich in einen Kanal zu ergießen. Diese Löwen sind es, welche dem Hofe den Namen gegeben haben; sehr unvollkommene Thiere, was die Kunst betrifft, denn ihre Beine sind nur viereckige Pflöcke, aber doch höchst charakteristisch in ihrer wenig natürlichen Bildung und um so interessanter, weil sie die einzigen ihrer Art sind, die sich von zahllosen ähnlichen Brunnen erhalten haben.

Von diesem Brunnen zogen sich offene Abflußkanäle nach den vier Seiten und theilten den Hof in vier Theile, deren Flächen in arabischer Zeit wohl gänzlich mit Blumen und Blüthengebüsch besetzt waren. Was Hof und Arcaden an Wandfläche bieten, war einst Alles über und über mit Ornament in Marmor, Fliesen und Stuck übersäet. Trotzdem war der Hof vielleicht von größerem Reize noch dadurch, daß er den Blick nach verschiedenen Seiten in noch reicher geschmückte Räume darbot, ein Umstand, der von dem Architekten mit weiser Kunst und bewußter Absicht in Berechnung gezogen war. Dem Eingange vom Myrthenhofe gegenüber liegt vor der ganzen Länge der Schmalseite ein höchst eigenthümliches, korridorartig gestrecktes Gemach mit alkovenartigen Nischen und Stalaktitenkuppeln, der Saal des Tribunals genannt. Der Name kommt von den Malereien, welche die Decken der Alkoven zieren. Eine derselben stellt vornehme Mauren dar, sitzend, mit dem Schwerte auf dem Schoße, als ob sie zu Gerichte säßen. Die ältere Tradition sagt aber, daß sie Portraits granadinischer Könige vorstellen. Die beiden an=

deren, bei weitem interessanteren Gemälde enthalten Scenen romantisch-ritterlichen Lebens, wie es scheint, Abenteuer aus einem märchenhaften Romane, in welchem Christen und Mohren und schöne Damen die Helden und Heldinnen spielen. Da ist eine Dame, die einen Löwen an der Kette führt, während ein behaartes menschliches Ungethüm sie packt, das seinerseits wieder von einem christlichen Ritter verwundet wird. Von dem Söller einer Burg sieht eine Dame zu, wie ein mohammedanischer Ritter einen christlichen mit der Lanze durchbohrt. Dann giebt es verschiedene ritterliche Jagden auf Bären und Eber; einen der Bären bringt ein christlicher Ritter seiner Dame, ein anderer legt heimkehrend den getödteten Eber der seinigen zu Füßen, und so manches Andere. Die Bilder sind auf Leder gemalt und an die ovale vertiefte Decke angenagelt. Die christlichen Kostüme sind völlig echt nach den Moden aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, also ziemlich gleichzeitig der Erbauung des Löwenhofes. Daß die Gemälde arabischen Ursprunges sind, darüber kann kein Zweifel sein; im Stile der illuminirten Miniaturen gehalten, sind sie weder zu gut, noch zu schlecht für sie und stimmen völlig zu dem, was wir über die figürliche Kunst bei den Arabern bereits gesagt haben.

Die größten Prachtgemächer der Alhambra liegen an den beiden Langseiten des Löwenhofes, mit weiten Stalaktitenbögen nach demselben sich öffnend. Sie sind klein an Umfang, kaum größer als ein gewöhnlicher Salon, aber sie bieten Raum zur Entfaltung der ornamentalen Phantasie, da die Wände sich hoch erheben und oben mit Stalaktitenkuppeln abschließen, durch deren kleine Fensteröffnungen das Licht traumhaft über das Linien- und Farbenspiel der Arabesken herabfällt. Beide Gemächer hatten einen Springbrunnen in der Mitte, dessen Gewässer mit dem Löwenbrunnen in Verbindung standen,

und zu den Seiten Alkoven für Betten oder Divans, auf denen man in dem wundersam farbigen Dämmerlichte, bei dem Plätschern der Fontaine und dem Dufte der Blüthen in seliger Stille die Welt vergessen und eine Ruhe genießen mochte, welche nichts störte als etwa die Erinnerung. Denn diese Räume haben ihre Geschichte. In dem einen derselben, demjenigen zur Rechten, wenn man vom Myrthenhofe kommt, den man die Halle der Abencerragen nennt, zeigt man rothe, unauslöschliche Flecken am weißen Marmorbecken, welche die Sage für Blutstropfen ausgiebt, Blut von jener tapferen und mächtigen granadinischen Familie der Abencerragen, deren Mitglieder der letzte König Abu Abdillah (gewöhnlich Boabdil genannt) hierher lockte, um sie sämmtlich enthaupten zu lassen. Geschichtlich ist, daß Boabdils Vater, Abu Hassan, im Streite mit seiner Gemahlin Aïscha, auf deren Seite die Abencerragen standen, in der That einige derselben hier in einem der Gemächer des Löwenhofes hinrichten ließ.

Der andere Saal gegenüber führt den Namen der Halle der zwei Schwestern, entweder von den Alkoven zu seinen Seiten oder von zwei gleichen Marmorplatten in seinem Fußboden, wenn nicht vielleicht ein besserer, mehr romantischer Ursprung des Namens vergessen ist. Es ist dasjenige Gemach, welches für das am reichsten und wunderbarsten geschmückte von allen gilt, an welchem die Phantasie des Künstlers in der Schöpfung der Arabesken ihre höchste Kraft bewiesen hat. Die Halle schildert sich selbst mit den folgenden Versen, die auf ihren Wänden stehen:

Ich bin ein Garten voll von Zier, mit jedem Schmuck bekleidet;
Erkenne mich, indeß dein Blick an meinem Reiz sich weidet!
Durch Allah nur, durch Menschen nicht, konnt' ich so herrlich werden;
Ich bin an Glückverheißung reich wie sonst kein Bau auf Erden.
In jeder Nacht besuchen mich als Gäste die Plejaden,
An jedem Morgen mich der Ost, mit Wonnen reich beladen.

Entzücken schafft es jedem Blick, zu schauen dies Gebäude,
Der Fromme fühlt ein höh'res Glück in ihm und größ're Freude.
Hier ist der Saal, der herrliche, mit jedem Schmuck erfüllte!
Verborg'ne Reize hat er viel und and're unverhüllte;
Ihn grüßt des Himmels Zwillingspaar mit freudigem Erstaunen,
Ihm naht der Mond, ein Liebeswort ihm in das Ohr zu raunen.
Die Sterne stiegen gern herab aus ihren lichten Zonen,
Anstatt im Himmel wünschten sie in diesem Saal zu wohnen;
Gern unter deine Sklavenschaar, Herr, möchten sie sich reihen
Und in den beiden Höfen*) dir voll Ehrfurcht Dienste weihen.
Die Halle, des Palastes Zier, sprich, kann sie sich der hellen
Milchstraße nicht, der schimmernden, an Glanz zur Seite stellen?
Als Prachtgewand bekleidet sie dies Schloß, und wie beschämen
Nicht ihre Farben, reich an Glanz, die Teppiche von Jemen!
Wie viel der Säulen rings umher, die leuchtend aufwärts ragen,
Wie viel Arcaden siehst du rings, von jenen leicht getragen!
Du glaubst, es rollten um dich her die lichten Himmelssphären,
Indeß die Sonnenstrahlen sie mit erstem Schein verklären.

Unmittelbar hinter der Halle der zwei Schwestern liegt noch ein kleines, überaus reizendes, erkerartiges Gemach, welches in einen schattigen, rings umschlossenen, der Welt entrückten kleinen Garten führt. Gemach und Garten tragen nach einer Schönen des Hofes den Namen der Lindarajah.

Aber nicht dieser Garten war es, in welchem die granadinischen Könige die Natur genossen und während der heißeren Zeit Kühlung suchten. Höher hinauf am Berge, mitten aus dem Grün von Lorbeeren und Granaten heraus, sehen noch heute die stattlichen Reste eines Gartenschlosses, welches als Sommerresidenz diente, auf die Alhambra und unter derselben auf die Stadt herab. Es führt heute den Namen Generalife, eine Verderbung der arabischen Bezeichnung Dschennat al Arif, d. i. Garten des Baumeisters, und nennt schon das Datum

*) Löwen- und Myrthenhof.

des großen Sieges von Walid I. 1319 als die Zeit seiner Renovirung.

Als Schloß und Garten noch in ihrer Schönheit prangten, gab es hier reichgeschmückte Hallen, überhängende Balcone und Erker und Loggien, mehrere Höfe mit großen Teichen, von Orangen und Myrthen umgeben, vor allem aber wunderbare Wasserkünste von den Felsen herab bis in die Gemächer. Oben auf der höchstgelegenen Terrasse sprang die ganze Wassermasse, künstlich dahin geleitet, aus Felsen hervor, jedoch so, daß man sie jederzeit nach Belieben reguliren konnte. Von der Terrasse ergoß sie sich über gemauerte Stiegen herab mit Rinnen zu den Seiten und kleinen Bassins in gewissen Abständen. Weiter unten konnte man eine grüne Rasenfläche plötzlich so überschwemmen lassen, daß sich Jeder von derselben in Eile flüchten mußte. An anderer Stelle befand sich auf einem rings von Epheu umgebenen Hofe ein Springbrunnen, der eine erstaunliche Wassermenge zehn Klafter in die Höhe schleuderte.

Heute sind auch von all dem nur die Reste vorhanden; die kunstvoll geleiteten Gewässer haben sich andere, wilde Wege gesucht, die Hallen sind verlassen, verödet, verfallen, die Teiche vertrocknet. Die ganze arabische Herrlichkeit ist mit Ausnahme dessen, was angegeben, mit erstaunlicher und doch wohl begreiflicher Schnelligkeit von dieser Stätte, vom ganzen Boden Spaniens verschwunden. Es war nicht sowohl die Leichtigkeit, die Unsolidität der technischen Arbeit — denn die Prachtgemächer der Alhambra stehen ja noch — als die Unverträglichkeit des spanischen und des arabischen Geistes, die Unmöglichkeit der Existenz beider Racen neben einander oder mit einander. Wer nur den Geist ihrer Poesie betrachtet, wird dessen sofort inne. Der Fanatismus der Spanier in jenen Zeiten Ferdinands, Isabellens und der Philippe

duldete die Mauren und Maresken nicht mehr auf spanischer Erde, und wie sie selber nach blutigen Kämpfen, um den flammenden Scheiterhaufen zu entfliehen, zurückwandern mußten über das Meer nach Afrika, so verschwand auch mit ihnen und hinter ihnen Alles, was sie Großes und Schönes geschaffen hatten. Niemals sah Spanien wieder, trotz der Schätze der neuen Welt, so glänzende Zeiten, so blühende Städte, so fruchtreiche Fluren, wie sie die Araber hervorgerufen hatten.



II.

Die Kunst in Indien.



1. Alt-Indisches.

Wenn die Bilder arabischer Kunst in den vorausgehenden Aufsätzen nicht ganz in der Erinnerung des Lesers erloschen sind, so darf der Verfasser wohl auf einleitende Worte Verzicht leisten und den Gegenstand, die Schilderung der orientalischen Kunst, dort wieder aufnehmen, wo er ihn verlassen hat.

Wir sahen die Kunst der Araber auf fremdem Boden, aus fremden Elementen und doch originell wie ein Wunder entstehen, wir verfolgten ihre Entfaltung in Spanien, wir verweilten bei der Betrachtung jener glänzenden Schöpfungen der Nasriden auf der letzten Königsstätte in Granada, wir mußten sie endlich jähen Sturzes mit Mauren und Maresken vom spanischen Boden wieder verschwinden sehen, fast spurlos, wie hinweggefegt, mit Hinterlassung weniger, wenn auch glänzender Reste.

Aber die Kultur des Mohammedanismus hatte damit ihre kunsttreibende Kraft noch nicht verloren. An einem Ende der Welt im äußersten Westen zu Grunde gegangen und abgestorben, blühte die Kunst des Islam im fernen Osten

nur großartiger und glänzender wieder empor. Zur gleichen Zeit, als Granada fiel, erhob sie sich aufs neue in Indien, in jenem Lande der Wunder und der Räthsel, das so vielfach erobert, vom Handel durchzogen, von Reisenden durchforscht, von Gelehrten studirt, von Philosophen ergründet, immer noch selber ein Räthsel, das Räthsel der Weltgeschichte bildet.

Wenn wir jetzt den Leser in dieses Land hinüberführen, so geschieht es selbstverständlich nicht, ihm die Wunder desselben zu erklären oder seine Räthsel aufzulösen, ein Versuch, den wir in keiner Weise wagen möchten. Wir folgen nur dem Gegenstande, den wir auf diesem seltsamen Boden wiederfinden im Kampfe, in Berührung, in Vermischung mit den Eigenthümlichkeiten dieses Landes, seiner Kultur und seiner Kunst. Und gerade in diesem Kampfe und in dieser Berührung mit dem fremdartigen, aber so befruchtenden Elemente ist die mohammedanische Kunst gewaltiger und üppiger emporgeschossen als auf irgend einer anderen Stätte der arabischen Eroberungen.

In alten Zeiten — die indische Kunst ist übrigens von verhältnißmäßig jungem Datum — ist kaum ein größerer Gegensatz zu denken als zwischen indischer Kultur und Kunst und arabischer Kultur und Kunst, zwischen indischer Religion und dem Islam, zwischen den Tempeln des Brahmanismus, den finsteren Wohnungen scheußlicher Idole und den offenen, heiteren Gebetsstätten des Mohammedaners.

Der Brahmanismus hatte das Volk in Kasten getheilt und alle übrigen Kasten der ersten, derjenigen der Brahminen, der Priester, unterworfen. Ein Jeder war in seine Kaste gebannt und konnte ohne Strafe nicht aus ihr heraus. Für den Ehrgeiz gab es keinen Raum, kein Ziel; aber die Kaste sorgte für ihn, unterstützte ihn, hielt ihn, wenn er selber sich nicht halten und helfen konnte. Das machte dieses ruhige,

ergebene, strebenslose Leben, das nahm aber auch, wenigstens den mittleren Klassen, alles Gefühl von Stolz und Unabhängigkeit, machte die Nation gleichgiltig, unterwürfig jedem Priester, unterwürfig jedem Eroberer, zum stummen, indolenten Zuschauer in den Kämpfen ihrer alten kriegerischen Herren. Ob Mahratten, Mongolen, Engländer, oder wer sonst die Herrschaft hatte, konnte ihnen gleichgiltig sein. Es berührte sie nicht. Die alte reine Lehre des Brahmanismus war höchstens noch im Besitze einzelner Brahminen geblieben; für das Volk war sie in Idolatrie verwandelt. Das Volk sah Gottheiten überall, baute ihnen aller Orten ungestaltete Pagoden, verehrte sie in scheußlichen, abschreckend widerwärtigen Götzenbildern, brachte ihnen blutige Opfer, selbst Menschenopfer dar und versank so unter der Herrschaft habgieriger Priester in einen Zustand dumpfer, finsterer, verzweiflungsvoller Melancholie.

Da erschien, fünf Jahrhunderte vor Christo, der weise Buddha, der diesem finsteren Aberglauben, dieser Unterwürfigkeit gegenüber Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, der Furcht und der Angst gegenüber Hoffnung und Freudigkeit predigte. Mit seinen Schülern durchzog er das Land, selber bedürfnißlos, von Jedermann, von Hoch und Niedrig, Gastfreundschaft annehmend, und Allen, ohne Unterschied der Kasten, die er aufheben wollte, selbst Dienern und Mördern, seine hoffnungsvolle Lehre darbietend. Nach der Lehre der Seelenwanderung sichert die Güte in diesem Leben das Glück in dem darauf folgenden. Selbstbezwingung, Bezähmung aller Leidenschaften, Entsagung von allem sinnlichen Genusse, das ist die Vorbereitung zu jenem seligen Ende, Nirwâna genannt, das in der Vernichtung des Ich, der Individualität besteht. Das menschliche Elend hat seinen Sitz im Ich; zerstöre dieses und du hast Erlösung oder Nirwâna.

Der Buddhismus durchzog siegreich Indien und wurde Staatsreligion. Es kam ein Wechsel über das Land: Friede, Sanftmuth, alle milden Tugenden gewannen die Oberhand; die blutigen Opfer hörten auf, es galt kein anderes Opfer als die Bezähmung der Selbstsucht, die Vernichtung des Ich, und die größte Glückseligkeit in diesem Leben war philosophische Apathie. Aber das war keine Religion für die Bildung und das Bedürfniß des Volkes. Mönche, Priester, Gottheiten, Götterbilder, Tempel, Alles kam wieder, auch im Buddhismus. Waren es nicht die Kriegshelden, die, zu Heroen erhoben, göttlich verehrt wurden, so waren es die Philosophen, denen man Statuen und Tempel errichtete und göttliche Verehrung erwies.

Die Entartung und Verweltlichung der reinen Lehre Buddhas bereitete wieder dem bis dahin unterdrückten Brahmanismus die Wege. Er machte eine blutige Gegenrevolution und nach etwa tausendjähriger Herrschaft wurde der Buddhismus aus dem größten Theile Indiens vertrieben oder unterdrückt. Der Brahmanismus wurde aufs neue Staatsreligion, wohl unter dem Einflusse des Buddhismus mannigfach verändert, für Brahminen und Weise gereinigt, aber für das Volk brachte er die alten Uebel, die alte Abgötterei wieder mit, die Pagodeu und Idole, die Kasten und die Unterwerfung unter Herren und Priester, die blutigen Opfer und die Wittwenverbrennung, den finsteren Glauben und das Büßerthum. Die pomphaften Festzüge mit scheußlichen Götzenbildern zogen wieder umher, Fanatiker warfen sich unter die Räder ihrer heiligen Wagen, die Holzstöße loderten wieder zur Verbrennung, und Büßer standen am Wege still und unbeweglich monatelang, jahrelang, ließen das Gewürme an sich emporkriechen, von Schlingpflanzen sich umwachsen, hielten den Arm senkrecht steif und starr in die Höhe, bis er verdorrte, die Nägel der

geballten Faust durch die Hand wuchsen oder eine Blume aus der hohlen Hand emporblühte.

So sah es wieder in Indien aus, als mit dem Anfange unseres Jahrtausends die Mohammedaner von Persien her in Indien eindrangen, nach und nach größere und kleinere Reiche gründeten und den Islam neben dem Brahmanismus zur Staatsreligion machten. So verschieden sie waren, so besaßen sie beide Toleranz genug, neben einander zu existiren. Diese Araber aber, wenn man sie noch so nennen kann, waren nicht mehr die Wüstensöhne der alten Heimath. Das Khalifat von Damascus lag hinter ihnen, sie hatten die glänzende Kulturepoche von Bagdad durchgemacht und eine neue Kunstweise in Persien begonnen. Sie brachten also Einiges von ihrem Eigenen mit, was sie der indischen Kunst gegenüberstellen konnten.

Die Kunst in Indien hatte, wie die Religionsgeschichte, bis dahin drei Epochen durchzumachen gehabt: die des alten Brahmanismus, des Buddhismus und des verjüngten Brahmanismus. Aber diese Epochen lassen sich schwer so an den Monumenten verfolgen, theils weil diese zu wenig bestimmt sind, theils ihrer selbst wegen. Von dem alten Brahmanismus scheint kaum Monumentales übrig zu sein; dann ging Buddhistisches und Brahmanistisches neben einander, bis mit dem jungen Brahmanismus eine neue Bauperiode, ein neuer Stil kommt, welcher den Arabern vorarbeitet. Sie alle tragen gemeinsame, gemeinsam indische Züge, zum Theile von erstaunlicher Eigenart und wundersam in ihren Contrasten.

Das indische Haus, der Palast, der Tempel, sie beginnen als Holzbau. Davon ist freilich aus alten Zeiten nichts mehr übrig, aber die ältesten Steinmonumente, die erhalten sind, geben aufs deutlichste das zu erkennen. Sie imitiren vollständig die Holzconstruction, unbekümmert darum oder noch nicht

wissend, daß der Stein, rationell verwendet, in der Architektur ganz andere Gesetze hat, ganz andere Construction verlangt. Erst später lernte man diese.

Es ist aber nicht die einzige Eigenthümlichkeit, dieses aus dem Steine gehauene Balkengefüge; schon die ältesten Architekturmonumente sind das Eigenste und Eigenartigste, was der indische Geist, die indische Kultur geschaffen hat. Es sind die steingefaßten Topen, die vielbesprochenen Hügel mit über und über ornamentirten Thoren aus Steinbalken; es sind vor allem, und von diesen wollen wir hier reden, die Grotten- und Felsentempel. Sie sind nicht sehr alt, vielmehr jung zu nennen im Vergleiche mit den Monumenten anderer alten Kulturvölker. Die ältesten stammen aus dem dritten Jahrhunderte vor Christi Geburt, die jüngsten reichen bis in das zehnte unserer Zeitrechnung. Sie befinden sich fast sämmtlich auf der Westseite Vorder-Indiens in der Gegend von Bombay. Hier liegen die Inseln Elephanta und Salsette, von da in östlicher Richtung tiefer im Lande Karli, Ellora und Adjuntah.

Damals, als die ältesten gebaut oder vielmehr gemeißelt wurden, war der Buddhismus unter König Asoka bereits Staatsreligion geworden, aber er hatte auch schon das ganze Geschlecht der Büßer, Mönche, Einsiedler wieder aufs neue erzogen. Büßer und Einsiedler zogen sich in die einsamen, wilden Gegenden zurück und lebten in Höhlen und Grotten, wie sie dieselben vorfanden. Sie sammelten sich in Schaaren und begannen nun die Höhlen zu erweitern, neue Grotten in die Felsen hineinzuhauen und diese zu Klöstern, sozusagen mit Refectorium oder Kirche und Zellen auszubauen, in denen sie gemeinschaftlich lebten. Es war nicht übel leben in diesen Grottenklöstern, denn sie waren warm im Winter, kühl in der langen, tödtenden Hitze des indischen Sommers und immer trocken. Die ersten Erbauer waren Buddhisten, aber die Brah-

manen folgten dem Beispiele und blieben der Sitte treu noch einige Zeit nach dem Falle des Buddhismus. Und so liegen sie heute bei einander an und in derselben Felswand, aber verlassen, verödet, zum Theile verfallen, die Wohnstätten der Dämonen, wie das Volk glaubt, mit Gestrüpp und hundertjährigen Bäumen überwachsen, von stürzenden Felsenbächen umrauscht, in wilder Einsamkeit einer zerrissenen, schluchtenreichen Gegend.

Es giebt zwei Arten dieser Grottenbauten: die einen sind Klöster, die anderen, geringer an der Zahl, sind die Tempel. Letztere dienten zu den großen religiösen Festlichkeiten. Die Anlage unterscheidet beide. Die Klöster (viharas) haben vorn eine halb offene Veranda in der ganzen Breite, dann folgt in die Tiefe eine gewaltige viereckige Halle, auf drei Seiten von Zellen umgeben; die Zelle im äußersten Hintergrunde dem Eingange gegenüber ist ein kleines Heiligthum Buddhas und zeigt seine Statue sitzend auf gekreuzten Beinen. Den Tempeln (chaïtyas) fehlen diese Zellen. Sie sind wie unsere Kirchen: ein tiefer, oblonger Raum, hinten im Halbkreise abgeschlossen, mit zwei Reihen von Pfeilern oder Säulen, welche drei Schiffe bilden oder einen schmalen Umgang herstellen. Dort, wo bei uns der Altar seinen Platz hat, steht das Heiligthum Buddhas, geradeaus beleuchtet von dem einzigen Lichte, welches durch ein Bogenfenster über dem Portale in die Länge des Raumes hineindringt. Alles Andere zeigt nur Dämmerlicht, die Seiten fast völlige Dunkelheit. Diese Zwielichtstimmung oder diese Finsterniß, geradeaus von hellem Scheine durchschnitten, läßt die figürlichen Bildwerke, die Thier- und Menschenfiguren, mit denen alle Wände in Sculpturen oder Malereien bedeckt sind, noch phantastischer erscheinen, als sie die Ungeheuer gebärende Einbildungskraft des indischen Künstlers schon gestaltet hat.

Man wird sich kaum etwas Seltsameres, mehr Mysteriöses denken können als diese Grottenbauten, die eine unterirdische heilige Stadt vorstellen, eigenthümlich nach ihrer Entstehung und Bevölkerung, eigenthümlich durch ihre Architektur und Decoration. Am Hügel Kenhari auf der Insel Salsette liegen mehr denn hundert solcher Klöster und Tempel beisammen, ihre schweren Portale und Vestibüle, halb verfallen und zertrümmert, der einsamen, zerrissenen Gegend zugekehrt. Das Dorf Ellora hat vier Tempel und vierundzwanzig Klöster neben einander in seiner Nachbarschaft. Minder zahlreich sind sie zu Karli, aber Karli enthält einen der größten, vielleicht den interessantesten Tempel. 24 Meter lang, 13 Meter hoch erstreckt sich die Halle in den Felsen hinein, nur erleuchtet vom Vestibüle aus durch einen großen Hufeisenbogen. 37 Säulen umgeben das Hauptschiff, das sich, einem gothischen Gewölbe gleich, oben zuspitzt. Obwohl die Masse aus dem soliden Steine sich von selber trägt, Gewölbe und Rippen alle nur Form und Schein sind, hatte man doch wie zur Stütze ein Zimmergerüst oder Dachgebälk von Teakholz, das nun freilich verfallen ist, darunter gezogen, ein sicheres Zeichen, daß die indische Steinarchitektur aus dem Holzbaue hervorgegangen. Es ist nichts weiter als die Erinnerung daran. Spätere Tempel — der zu Karli gehört zu den frühesten — haben sie nicht mehr. Die Säulen sind achtseitig, mit schweren, plump ausladenden Basen und Kapitälen, über den letzteren Gruppen von Menschen- und Thierfiguren, Alles aus dem einen Riesenmonolith des Berges herausgehauen. An den Wänden, die allüberall mit Figuren in starkem Relief bedeckt sind, breitet sich die ganze Mythologie Buddhas mit den Schaaren der Verehrer und Verehrerinnen aus, Buddha selbst mehrfach mit gekreuzten Beinen auf lebensgroßem Elephanten reitend.

Fast interessanter noch, aber um ein Jahrtausend jünger

(dem achten oder neunten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung angehörend) ist eine mächtige Grotte zu Adjuntah, die wie das Innere eines eleganten Palastes erscheint. Der Schmuck ihrer Wände und Säulen, hier Malereien statt der Sculpturen, ist wie ein ornamentales und kulturgeschichtliches Museum. Götter und Idole, Priester und Volk sind in lebensvollen Scenen dargestellt: Priester predigen der Menge, Fürsten und Edle verehren die heiligen Embleme, ziehen mit dem ganzen Hofstaate auf Elephanten zum Tempel; anderswo sieht man blutige Schlachten, Belagerungen und Sturmangriffe, dann wieder Bilder des friedlichen Lebens, graciöse Gruppen der eleganten Welt, Scenen aus dem Frauengemache, aus Kloster und Schule: Alles gemalt wohl etwas in Art der Chinesen, flach, mit wenig Schatten, aber doch weit besser in der Ausführung.

Heute, wo wir in kurzer Zeit und mit gewisser Leichtigkeit Berge durchbohren von einem Ende zum anderen, mögen die indischen Grottenbauten das Imponirende für uns verlieren, immerhin aber bleibt es anziehend, über das Räthsel des menschlichen Geistes nachzusinnen, der, statt dem Lichte des Tages nachzugehen, seine Wohnstätten und die Wohnstätten seiner Götter und Idole im tiefen Dunkel der Erde erschuf, und der sie erschuf in der allermühsamsten, langwierigsten Arbeit mit seiner Hände Werk, nur allein mit Meißel und Hammer bewaffnet.

Von diesem Standpunkte aber betrachtet, giebt es bei Ellora noch ein größeres Wunder, einen gewaltigen Tempel, mit Säulen und Thürmen und Erkern, sammt all seinem architektonischen und plastischen Schmucke aus einem einzigen soliden Steinblocke gearbeitet, herausgehauen. War es nicht leichter, einfacher, naturgemäßer, wie die Baukunst vorgeht, Stein um Stein zurechtzuschlagen, Block auf Block zu fügen und so regel-

recht das Gebäude aufzuführen? Und man konnte es ja, verstand es aus dem Grunde, denn zu jener Zeit, als der Felsentempel von Ellora geschaffen wurde, gegen das Ende des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung, gab es schon gewaltige steinerne Paläste und Tempel. Aber nein, dieser priesterliche Geist Indiens wollte es anders. Er ging vor wie der Bildhauer: er arbeitete sein Gebäude aus dem einen riesigen Blocke heraus mit Hammer und Meißel, Stückchen für Stückchen wegschlagend, dann sich einbohrend und in gleicher Weise ihn aushöhlend. Aber auch das ging nicht so einfach. Der Block lag nicht so frei und isolirt wie ein Marmorblock im Atelier, um ihn von allen Seiten angreifen zu können. Der Block mußte erst gewonnen oder bloßgelegt werden in der kolossalen Felsmasse des Berges. Dazu wurden dreißig Meter tief und tiefer noch Gräben in das Gestein eingeschnitten oder eingehauen, die mit senkrechten Wänden einen Hof von 125 Meter Länge bildeten. In seiner Mitte lag der würfelförmige Block, ungelöst von seinem Grunde. Nun konnte man von oben her das Dach und die Thürme herausarbeiten, Alles wegnehmend, was nicht stehen bleiben sollte, dann die reich gegliederten, mit Balconen, Pilastern und Ornamenten geschmückten Außenwände, die Portale und Lichtöffnungen, im Inneren die Colonnaden, die Thierbilder, die Statuen und den ganzen reichen Reliefschmuck mit tausenden von Figuren, der die Wände bedeckt. So liegt der Tempel da, aus einem Steine und eines und desselben Stückes mit seinem Grunde, eingeschachtelt zwischen die senkrechten Felswände, ein wundersames Werk, eine großartige Architektur und doch keine Architektur, eine bewundernswürdige Schöpfung der Menschenhand oder andererseits, wenn man will, eine Thorheit, die mit unsäglicher Mühe auf dem umgekehrten Wege das erstrebt

hat, was auf dem gewöhnlichen so viel einfacher und leichter zu erreichen gewesen wäre.

So ungewöhnlich wie hier in der Architektur, so ist die indische Kunst auch zuweilen in der Sculptur vorgegangen, die gewaltige Felswand als die Tafel betrachtend, aus der die Figuren im Relief oder frei herauszuschälen waren. Der religiöse Eifer kennt keine Schwierigkeiten und das Seltsamste und Wunderbarste reizt diesen grübelnden Geist des Indiers und läßt ihn alle Mühe und Zeit vergessen. Sie existiren nicht für ihn, wenn sie dem Dienste der finsteren Götter geopfert werden.

So ein seltsames Beispiel dieser Felsensculptur — es sind viele vorhanden — existirt noch heute oder existirte wenigstens noch vor wenigen Jahren in seiner vollen Ursprünglichkeit und Eigenthümlichkeit. Neuerdings hat ein englischer Straßenbau den Eindruck zerstört. Im Lande der Radschputen bei der Stadt Gwalior schneidet eine tiefe, schmale Schlucht wie ein Erdspalt durch das Felsenplateau. Dreißig Meter tief senken sich die Felswände herab, überhängend und nur für wenige Augenblicke des Tages der Sonne den Zugang gestattend. Und kaum vermag sie in die Tiefe, auf den Boden zu dringen, denn zahlreiche Quellen, die ihn befeuchten, haben üppig belaubte Bäume emporwachsen lassen, die, mit Lianen durchschlungen und verbunden, das Innere der Schlucht in stäte Dämmerung hüllen oder in nächtliche Dunkelheit versenken. Die Quellen erhalten beim Mangel an Licht und Sonne beständig eine feuchte, dumpfe Kühle, ganz ungewöhnlich wie die Vegetation für dieses trockene, heiße Felsenplateau. Ein heiliger Schauer mußte den Neophyten empfangen, wenn er diese Schlucht betrat, so dämmerig, feucht und kalt, so still und einsam, so ganz und gar geschaffen für die geheime Feier eines mystischen, schreckenvollen Gottesdienstes.

Und ein Heiligthum war diese Schlucht, ein Hauptschauplatz brahminischer Mysterien. Als Heiligthum war sie aber in der ganzen Länge der Felswand auf mehr denn fünfhundert Schritte mit jenen Sculpturen geschmückt. Durch das Zwielicht der Bäume hindurch oder im unsicheren, flackernden, rothen Lichte der Fackeln mochten die plumpen, nackten Gestalten mit starren Sphinxgesichtern, die Ohrlappen bis auf die Schultern herabhängend, noch schauriger, bizarrer und abschreckender erscheinen, als die Künstler sie schon gebildet hatten. Es sind zumeist die Statuen vergötterter Philosophen, aus dem Felsen frei herausgehauen, so daß sich hinter ihnen eine Nische bildet, und noch mit den Füßen im Felsengrunde wurzelnd; theilweise kolossal, riesengroß, mehr denn fünfzig Fuß hoch bis gegen die halbe Höhe der Felswand hinaufreichend, ein Theil stehend mit herabhängenden Armen, ein anderer sitzend auf gekreuzten Beinen mit dem Altare vor sich, alle gänzlich unbekleidet. Mancherlei kleinere Sculptur umgiebt sie, Menschenfiguren, Thiergestalten wie z. B. Elephanten, welche in der indischen Kunst die Stelle der Löwen vertreten, allerlei symbolische Zeichen, wie das mystische Kreuz (Svastika), dazu der architektonisch-ornamentale, pagodenartige Schmuck der Nischen, Alles, was den künstlerischen Werth betrifft, nicht besser als die Kolossalfiguren, abschreckend das Eine wie das Andere.

Die Entstehung dieser Sculpturen fällt wohl zum größten Theile — mag auch einiges älter sein — in das achte oder neunte Jahrhundert unserer Zeitrechnung, in die Zeit, da die Wiedererhebung des Brahmanismus stattfand und der Buddhismus aus dem Lande verdrängt wurde. Es ist eine dunkle Periode der indischen Geschichte, in der man die Begebenheiten nur unsicher im Dämmerungslichte unterscheidet, in jedem Falle aber eine Periode großer und gewaltsamer Veränderungen sowohl in der Kultur wie in den staatlichen Zuständen. So

wie nach dem Zeitraume von zwei oder drei Jahrhunderten wieder ein klareres Licht auf die Geschichte Indiens fällt, ist Alles anders: der Buddhismus ist vertrieben, die alten Dynastien sind durch die Radschputen gestürzt, der alte Brahmanismus tritt wieder hervor in verjüngter und veränderter Gestalt, das Land bedeckt sich mit einer Fülle gewaltiger und neuartiger Tempelbauten, von denen die früheren Zeiten nichts gekannt zu haben scheinen.

Als betheiligt an dieser Bewegung, ja als Leiter derselben erscheint eine räthselhafte religiöse Secte, die Jaïnas, deren Bedeutung für die Kultur und die Kunst Indiens man erst in neuerer Zeit zu würdigen beginnt. Wahrscheinlich uralt, existirte sie schon zu jener Zeit und früher im alten Brahmanismus, als Buddha mit seiner neuen Lehre auftrat. Buddha selbst soll ein Schüler eines ihrer großen Philosophen gewesen sein, und in der That sind seine Lehren den ihrigen nahe verwandt. Aber was sie unterschied in der Lehre, trennte sie um so mehr im Leben. Die Buddhisten betrachteten die Jaïnas als ihre erbittertsten Feinde. Den Jaïnas, welche schon die griechischen Schriftsteller aus den Zeiten Alexanders des Großen als die „nackten Philosophen" (Gymnosophisten) kennen, war die Nacktheit Princip, die Buddhisten haßten dieselbe. Die Jaïnas (sonderbare Schwärmer!) vergötterten ihre Philosophen, erbauten ihnen Tempel und stellten sie zahllos in unbekleideten Statuen dar. Es sind daher auch jene Figuren in der Schlucht bei Gwalior ihr Werk und nicht mehr das der Buddhisten, ihrer Vorgänger in der Herrschaft wie in der Kunst.

Die Jaïnas waren es, wie gesagt, welche als Vorkämpfer in der Erhebung gegen den Buddhismus erscheinen und dem Brahmanismus die Wege bereiteten. Obwohl zu diesem gerechnet, stehen sie jedenfalls der echten Lehre Buddhas näher

als der Idolatrie der Brahminen. Wenn sie ihren Lehrern göttliche Verehrung erwiesen, so sind sie doch bis auf den heutigen Tag Philosophen geblieben. Sie glauben an die Seelenwanderung, an die Besserung und Reinigung der Seele von einem Leben zum anderen bis zum glücklichen Ende. Darum hüten sie sich, ein Thier zu tödten oder zu verletzen; sie verbinden sich den Mund, um nicht mit dem Athem ein Insect einzuschlucken; sie errichten den Thieren Spitäler und verpflegen sie dort ohne Unterschied, die reinen und die unreinen, die wunden und die kranken, mit derselben stillen, rührenden Sorgfalt, wie man sie sonst nur seinen Mitmenschen widmet.

Als die Erhebung gegen die Buddhisten begann, wußten die Jaïnas die kriegerischen Radschputen-Fürsten für sich zu gewinnen. Mit diesen herrschten sie über den größten Theil Indiens, bis die Radschputen zu den Brahminen übertraten und der Mohammedanismus vorzugsweise jene Gegenden in Besitz nahm, welche die Stätten ihrer Herrschaft und ihrer Kultur gewesen waren. Alsdann blieb ihnen nur als Anhang die reiche, aber einflußreiche Kaste der Kaufleute, aber in der Kunst hat ihr Einfluß fortgelebt und fortgewirkt bis auf den heutigen Tag. Was die Moslimen in Indien aus der indischen Kunst gelernt und benützt haben, das ist Geist und Werk der Jaïnas. Von ihren Monumenten haben sie gelernt, ihre Bauleute benützt; was sie damit geschaffen, ist eine indomohammedanische Kunst geworden.

Wir wissen nicht und können nicht sagen, wie die Architektur der Jaïnas sich gebildet hat. Im 8., 9. Jahrhunderte unserer Zeitrechnung, gleichzeitig den Thaten Karls des Großen, der Glanzperiode Bagdads und dem Aufblühen des ommajahdischen Cordova, als der Dämmerungsschleier von der Geschichte Indiens sich hinweghebt, stehen auf einmal ihre Werke da, eben so großartig wie zahlreich, völlig originell und in ausgesprochenem

Gegensatze zu den Bauwerken der Buddhisten. Die Jaïnas als Architekten sind keine Grottenbauer wie diese, obwohl ihnen noch einige unbedeutende Felsentempel zugeschrieben werden; sie hauen nicht ihre Monumente aus einem Blocke von oben her; sie bauen sie von Grund auf, sie construiren sie neu, kühn und gewaltig. Das Volk, in Staunen über die Leistungen dieser nackten Philosophen, hat ihnen daher den Beinamen der „Zauberbaumeister“ gegeben.

In der Formation der buddhistischen Grottentempel erkennt man leicht die Nachbildung von Holzconstructionen, in den Werken der Jaïnas ist das nicht mehr der Fall. Sie construiren mit dem Steine und nur in decorativen Einzelheiten erinnern sie an Motive aus dem Holzbaue. Aus dem Steine errichten sie Säulenhallen, Kuppeln und Thürme, von außen gerundet, im Inneren gewölbt und doch auch wieder nicht gewölbt. Den Bogen oder das Gewölbe im Radialschnitte der Steine, wie wir sie haben, wie die Römer, das Mittelalter und die späteren Stilarten sie gebaut haben, üben sie nicht. Sie hassen diesen Bogen, weil sie seiner Festigkeit mißtrauen. „Der Bogen schläft nicht“, sagen sie und wollen damit ausdrücken, daß er fort und fort in alle Ewigkeit mit seinem Seitenschube gegen die tragenden Mauern drückt und ihre Festigkeit bekämpft. Das Gewölbe, das sie üben, ist das Horizontalgewölbe, d. h. sie legen Stein auf Stein in horizontalen Schichten und von dort, wo die Krümmung anfangen soll, lassen sie die Steine, einen über den anderen, immer ein wenig mehr vortreten, bis sie sich oben im Schlußsteine vereinigen. Es ist dieselbe Art, welche zweitausend Jahre früher die Griechen in ihren ältesten Bauten, z. B. im Schatzhause von Mykene, geübt haben. Es ist das Grundprincip der zahllosen Kuppel- und kuppelförmigen Pagodenbauten, mit denen die Jaïnas in der Periode bis zur mohammedanischen Invasion

Indien überdeckt haben. Das System hat nicht große Spannweite, verlangt starke Zuspitzung, daher denn auch die Kuppeln thurm- oder pyramidenartig werden, und läßt keinen Rundbogen zu außer von sehr geringer Weite, aber da es den Druck nach unten übt, so ist es ewig in Ruhe, sobald einmal der Bau in gesetztem Gleichgewichte ist. „Es schläft", mag im Gegensatze der Indier von seinem Gewölbe sagen.

Es liegt in der Natur dieses Systemes, daß die so entstandenen Kuppeln, meist auf quadratischem Grundbaue sich erhebend, sich im Inneren bei ihrer geringen Weite stark zuspitzen und im Aeußeren thurmartigen Charakter annehmen. Die Spitze endigt nach der leichten Krümmung der Seiten in einen mächtigen breitgedrückten Knopf. Bei den eigentlichen und älteren Jaïna-Bauten ist die Außenseite dieser Pagodenthürme, welche häufig die Gestalt der vierseitigen Pyramide mit gekrümmten Seiten behält, in der Regel schlicht und einfach, während das Innere mit überaus reichem Schmucke versehen ist. Doch wird auch wohl das dicke Gemäuer nach außen hin ringsum abwechselnd mit Halbsäulen und Halbpfeilern gegliedert, so daß, wie die Sonne die Pagode umwandert, ein stets sich veränderndes Bild von Licht und Schatten sich ergiebt.

Diese Streifen gliedern zwar den Thurm in senkrechter Weise, im übrigen aber herrscht in Allem, was das architektonische Ornament betrifft, die horizontale Richtung vor. Wie die Steine in horizontalen Schichten auf einander liegen, so sind sie auch in der gleichen Weise verziert, so daß die Kuppel von unten bis oben wie mit Bändern verziert ist, eines über dem anderen liegend. Wir haben hier den Ursprung der wunderbaren Bordurenornamentation, die noch heute unser Entzücken erregt, in welcher keine Nation jemals den Indiern gleichgekommen ist weder an Reichthum der Erfindung, noch an farbiger Schönheit. Auch wo der Jaïna-Bau von außen sich

schmückt, sind es horizontale Streifen und Bänder, in welchen aller Zierath, sei er nun ornamental oder figürlich, gehalten ist. Und nicht bloß der Jaïna-Bau ist von diesem Charakter beherrscht. Auch im Süden Vorder-Indiens, wohin der Jaïnismus nicht gedrungen, im Dekkan, wo im religiösen Bau ein ganz abweichender Stil Bauten mit mächtigen Pyramiden geschaffen hat, die in ihrer Grundanlage ganz an die altägyptischen Tempelbauten und ihre Pylonen erinnern, obwohl Jahrtausende sie von ihnen scheiden, auch da ist der Eindruck dieser in niedrigen Stockwerken sich aufbauenden und in diesen Stockwerken mit Sculpturen überaus reich geschmückten Pyramiden durchaus von den Horizontallinien beherrscht. Die Stockwerke, zuweilen mehr denn ein Dutzend über einander, erscheinen nur wie geschmückte Bänder, welche die gewaltige vierseitige Masse umlaufen.

Der Jaïna-Tempel geht aus von der kuppelgeschmückten Zelle seines vergötterten Philosophen, dem er gewidmet ist. Die Zelle, in deren Hintergrunde das Bild des Philosophen, sitzend auf gekreuzten Beinen, sich befindet, ist dämmerig dunkel, denn sie erhält ihr Licht nur durch das Portal des ebenfalls ummauerten Vestibules. Ein Porticus, kleiner oder größer, mit offenen Höfen dazwischen, umgiebt die Hauptpagode, während das Ganze wieder von einem viereckigen Umgange umschlossen ist, mit Zellen nach innen gekehrt, die entweder von Mönchen bewohnt sind oder das Bild des Tempelphilosophen in fünfzigfacher, hundertfacher gleicher Wiederkehr zeigen. Nichts kann reicher, wechselvoller, wundersamer, mitunter auch bizarrer sein als das Innere dieser Jaïna-Tempel. Grelles Licht wechselt mit tiefen, zur Nacht sich steigernden Schattenmassen oder mit der Zwielichtstimmung des Clairobscur, das die reichen Sculpturen, welche alle Säulen und Pfeiler, Wände, Plafonds und Kuppeln bedecken, mit ungewissen Contouren zeichnet und die

phantastischen Thiergestalten, die nackten Menschenfiguren nur um so bizarrer erscheinen läßt. Aber auch die Außenseite des Jaïna-Tempels hat ihren Reiz. Nicht bloß die Hauptzelle des Tempelphilosophen hat ihren Kuppelthurm, andere von ähnlicher Art, kleiner oder größer, erheben sich über dem Vestibule und dem Porticus oder verschiedentlich über dem ringsum laufenden Zellenkranze, so daß das Profil, welches ein solcher Tempel von außen bietet, ein höchst lebendig bewegtes ist, zumal, wenn die Sonne ihre Schatten und Lichter dazwischen vertheilt.

Aber mit diesem Eindrucke begnügten sich die Philosophen-Architekten nicht. Sie waren zuerst sorgsam in der Wahl des Platzes. Die beschauliche, in sich gekehrte, dem Mysteriösen, Absonderlichen, selbst Abschreckenden zugeneigte Natur des Indiers heiligte solche Plätze und Gegenden und der Jaïna suchte sie mit Vorliebe auf, um an ihnen seine Heiligthümer aufzurichten. Das Einsame und Oede, das Wilde und Zerrissene, das Unzugängliche und Schauerliche entsprach seiner Stimmung, andererseits aber auch das Lieblich-Romantische, das grüne, üppige Thal gleich der öden Wüste, wenn es nur abgelegen war und zur stillen Beschaulichkeit reizte. So erhebt sich in der nördlichen Wüste Indiens zwischen dem Nerbudda und dem Indus ein schroffer Felsenberg, fünf- bis sechstausend Fuß hoch, dem die Indier ob seiner gewaltigen Erscheinung in isolirter Größe längst Verehrung gewidmet hatten. Seine Entfernung von bewohnten Gegenden, die Mühe seiner Besteigung auf eingehauenen Pfaden hinderten nicht die Pilger am Besuche, noch die Jaïnas, seinen Gipfel mit Tempeln zu schmücken, zu denen sie den weißen Marmor fernher und mit höchster Anstrengung hinaufbringen mußten. Aber oben erwartet den Pilger ein lieblicher Anblick. Die Mitte des breiten Gipfels bildet ein wunderbares kleines Thal, mit zer-

streuten, phantastischen Felsblöcken überdeckt, dazwischen aber mit üppiger Vegetation und inmitten mit einem kleinen Teiche, der Perlsee genannt, in dessen Nähe sich die Tempel mit dem überreichen Schmucke ihrer Sculpturen erheben. Aehnlich hatten die Jaïnas auf der Felsenhöhe von Gwalior, die später in eine unüberwindliche Festung verwandelt wurde, mehrere gewaltige Tempel errichtet, welche heute noch als Ruinen Bewunderung erregen. Anderswo das Liebliche mit dem Grandiosen verbindend, haben sie zu Sadri im romantisch-einsamen Thale am Fuße eines nackten Felsengebirges einen Tempel mit zwanzig Kuppeln erbaut, während zu Muktagiri neben einer Tempelgruppe, für die sie ein Felsplateau geebnet haben, ein mächtiger Wasserfall aus einer Höhe von sechzig Fuß herabdonnert.

War der Ort von besonderer Heiligkeit, von besonders geeigneter Beschaffenheit für die contemplative Natur des Indiers oder seinen Hang zum Bizarren, alsdann begnügte man sich nicht, ein oder das andere Heiligthum an ihm zu errichten. Tempel auf Tempel wurden neben einander erbaut; von Jahrhundert zu Jahrhundert seit der Blüthezeit der nackten Philosophen und ihrer Kunst bis auf die Gegenwart herab wuchs die Zahl der Heiligthümer, bis am Ende eine völlige Stadt, eine Tempelstadt entstanden war, nur bewohnt von fanatischen, habgierigen Priestern, die den Tempeldienst verrichteten und die Reinigung versahen, oder den scheußlichen Gestalten asketischer Fakire. So ziehen sich zu Palitana im Gujerat vielleicht hunderte von Tempeln und kleineren heiligen Gebäuden über zwei ausgedehnte Hügel und das Thal dahin, das zwischen ihnen liegt, zum Theile von hohen Mauern umschlossen, zum Theile lange Straßen bildend. Kuppel an Kuppel, größer oder kleiner, in der gekrümmten Pyramidenform der Jaïna-Bauten, erhebt sich zu einem überaus reichen, bewegten Anblicke, gleich einer aus vielthürmigen gothischen Kirchen bestehenden Stadt.

Schweigend und öde sind die Straßen, schweigend kommt der Pilger, verrichtet sein Gebet und geht wieder, denn an dem heiligen Orte darf er weder schlafen, noch seine Nahrung bereiten. Nur ein paar Priester schlafen in den Tempeln, einige Diener versehen still die Reinigung und füttern die heiligen Tauben, die einzigen geduldeten Bewohner sonst in diesen, den Göttern allein geweihten Mauern.

Großartiger, charakteristischer noch ist der Anblick einer anderen Tempelstadt, Sounaghus, bei Duttiah gelegen. Hier ist es die Wildheit der Gegend, welche den Ort zum weitverehrten, berühmten Heiligthume gemacht hat. Zerrissene, mächtige Felsen, aus denen sich ein größerer, nicht minder zerklüfteter Felsenkegel erhebt, liegen wie erratische Blöcke über einander und durch einander; aus der öden, steinigen Wüste erhebt sich kein Baum, kein Strauch, keine Pflanze sprießt aus dem harten Boden empor. Hier auf diesen Blöcken bis hinauf auf den Gipfel des Berges steht Heiligthum neben Heiligthum, oft nur eine kleine Kapelle mit der Bildsäule des göttlichen Philosophen, dann wieder mächtige, von Mauern umgebene Tempel mit Thürmen und Kuppeln der verschiedensten Art, denn auch an dieser heiligen Stadt haben Jahrhunderte gearbeitet. Der abgeplattete Felsen bildet den Unterbau, hohe Steintreppen steigen zum Eingange empor, manche phantastisch geformte Steine sind mit rother Farbe überstrichen, weil man sie selber als Heiligthum betrachtet. Es ist ein wundersamer Anblick, wie ihn Reisende schildern, wenn die Dünste des Morgens noch über diesen wilden Granitblöcken lagern und über ihnen die Thürme und Kuppeln mit tausend vergoldeten Spitzen und Zinken, leuchtend im Glanze der aufgehenden Sonne, sich in den Azur des Himmels erheben, unten wie ein Werk der bösen Geister, oben eine Götterstadt!

Nicht immer aber ist es der romantische oder der schauer=

liche Charakter, der die Veranlassung zur Verehrung und zur Entstehung einer Tempelstadt darbot. Der Hindu ist ein großer Verehrer des Wassers — und er hat Ursache dazu — und früh schon heiligte er Flüsse, Teiche und Seen und verband mit ihnen seine Sagen und Mythen, zumal dann, wenn auch sie durch ihre Umgebung seine Phantasie, seine Vorliebe für Bizarres und Absonderliches zu reizen wußten. Die Verehrung zog die Pilger herbei, den Pilgern folgte die Ansiedlung der Priesterschaft und Heiligthum auf Heiligthum erhob sich endlich rings um die Ufer.

So ist es mit dem heiligen See von Matohkounda bei Dolepore im Inneren Indiens, den man erreicht, nachdem man eine hohe Felsenwand auf eingehauenen Fußpfaden mühsam erstiegen hat. Dennoch ziehen vierzigtausend Pilger jährlich diese Wege. Droben, inmitten des öden Plateau, zwischen ausgewaschenen Granitmassen, in brennender Wüste und erstickender Atmosphäre liegt die heilige Oase, ein Teich nur, etwa sechs- bis siebenhundert Meter lang und zweihundert breit, ringsum in Reihen von Tempeln und Heiligthümern umgeben, die ihre reichen, im Stile verschiedener Zeiten und Gegenden erbauten, mit Säulen und Hallen versehenen Façaden dem Wasser zukehren und sammt ihren Thürmen und Kuppeln in der klaren Fluth wiederspiegeln. Mächtige Freitreppen führen rings von ihnen zum Wasser hinab, überschattet von hundertjährigen Bäumen. Kleine Inseln mit aufgemauerten Ufern, mit Kapellen und grünender Vegetation erheben sich aus dem stillen Wasserspiegel und erhöhen den Reiz dieses ergreifenden Bildes, das nicht Zauberer, aber die Zauberarchitekten Indiens geschaffen haben.

Großartiger noch hat sich eine andere Tempelstadt am Ufer oder um die Ufer eines Sees erhoben. Auch dieser heilige Ort von Poschkar, den die Fürsten und Großen der Radsch-

puten im Wetteifer erbaut und bereichert haben, liegt öde und einsam, im Anfange der großen indischen Wüste. Man erreicht ihn nur, wenn man aus dem lieblichen und fruchtreichen Thale von Ajmir seinen Weg über eine hohe Felswand und zwischen nackten Sandhügeln hindurch genommen hat. Mitten zwischen ihnen, in einem engen Thale mit einzelnen höheren Hügeln zur Seite, liegt das tiefe Gewässer dieses Sees. In drei Reihen steigen die Tempel zu ihm hinab, theils mit mächtigen Vortreppen, theils Säulen und Fundamente aus der Fluth selbst erhebend. Manche scheinen schon versunken in die Tiefe, denn das Wasser, dessen Abfluß stockt, hat sich gehoben und umspült höher und höher die Marmorwerke. Es ist eine bunte Architektur, zu der die verschiedensten Stile Indiens bis zur Gegenwart herab beigetragen haben. Neben dem echten Jaïna-Tempel steht der Pagodenthurm in Pyramidenform aus dem Dekkan, neben der horizontal geschichteten Kuppel die mohammedanische Zwiebelkuppel und der maurische gestelzte Zackenbogen; die einen Gebäude sind einfach, bescheiden, wenigstens in ihrem Aeußeren, andere mit der höchsten Pracht des Materiales und der Sculpturen überschüttet, wie sie nur Kunst und Phantasie des Hindu schaffen konnten.

Für gewöhnlich herrscht hier dasselbe Schweigen wie an den anderen Tempelstädten. Das Wasser zeigt gleichmäßig seinen klaren, unbewegten Spiegel, man hört nur den Schritt oder die leise Thätigkeit der Priester, die allein den Ort bewohnen, oder den Gesang der Vögel, die in den alten Bäumen nisten. Wenn aber die Zeit der Pilgerschaft gekommen, dann sind die Straßen und die Tempelstufen belagert von den bunten Schaaren, das Wasser erfüllt von Schwimmenden und Badenden, welche mit Gelärm die Alligatoren in die Ferne scheuchen. Sobald die Sonne sich in der Frühe erhebt und mit ihren Strahlen die weißen Kuppeln und die vergoldeten Spitzen be-

leuchtet, begiebt sich die ganze Menge der Pilger auf die Freitreppen und steigt schweigend in das Wasser hinab. Es ist die Stunde des Gebetes. Ein jeder kehrt das Gesicht der aufgehenden Sonne zu und vollzieht den heiligen Brauch, indem er die hohle Hand mit Wasser füllt und dasselbe unter stillen Gebeten nach der Sonne und nach den anderen Richtungen zuwirft, wie es vorgeschrieben ist.

Die schweigende und so ausdrucksvolle und belebte Scene ist anziehend genug. Alsbald aber verkehrt sich das Bild. Sowie das Gebet beendet, die Feierlichkeit geschlossen, erhebt sich wieder Lärm und Geschrei der Menge. Neue Pilger kommen herbeigezogen und die habgierigen Priester stürzen sich auf sie, zerren sie, reißen sich um sie wie die Facchini um das Gepäck des Reisenden, wer an ihnen die heiligen Gebräuche der Weihe vollziehen soll. Wer von ihnen einen Pilger erobert hat und um den Preis der Weihe mit ihm handelseinig geworden ist, zieht ihn in das heilige Wasser hinab und vollzieht die Ceremonie.

Wie hier Bilder von entgegengesetzter Art sich vermischen oder rasch auf einander folgen, wie der Geist kaum faßbar verschiedene Eindrücke vereinigen muß, so ist das auch, vielleicht noch unbegreiflicher, auf einer anderen Stätte des indischen Kultus, der indischen Architektur, der Fall. Seit alten Zeiten, seit die Indier Architekten geworden, haben die Könige und Fürsten prachtvolle Mausoleen erbaut, die, neben einander liegend, allmählich zu einer Todtenstadt herangewachsen sind. Eine solche, meist wohl erhaltene Nekropole, die berühmteste von allen in Indien, ist die der Könige von Oudeypore auf dem Gebiete der alten Stadt Ahar. Hier auf weitem, umfriedeten Raume erhebt sich Monument an Monument, kleiner oder größer, zuweilen nur wie ein Pavillon mit Kuppel, zuweilen ein mächtiger und reicher Bau, aber von ähnlicher Anordnung im Stile der

Jaïna-Bauten. Ein viereckiger Unterbau, eine Terrasse darauf, zu welcher eine Stiege emporführt, eine offene, von Säulen getragene Halle, darauf ein breiter Architrav, über welchem die horizontal geschichtete Jaïna-Kuppel ruht, Alles aus weißem Marmor, zum Theile einfach, zum Theile reicher verziert, das ist die Architektur dieser Mausoleen.

Still und feierlich liegen sie da, unter dem tiefen Blau, in dem glänzenden Lichte, ein wunderbarer Garten. Hundertjährige Bäume breiten ihre durchsichtigen Schatten über den weißen Marmor und mildern seinen grellen Glanz; Grün umwuchert den Fuß des Gemäuers und ein klarer Bach schlängelt sich hindurch und bespült die Treppenstufen. Niemand, wem nicht specielle Erlaubniß des Fürsten die Thore öffnet, betritt die heilige Todtenstadt, der Gesang bunt gefiederter, glänzender Vögel ist der einzige Laut, der hier erschallt. Es ist ein Bild des Friedens, der tiefsten Ruhe, der Todtenstille, wenn eines auf Erden.

Und doch welch anderes, welch abschreckendes Bild erhebt sich, wenn man gedenkt, was oftmals auf dieser Stätte sich begeben hat. Dort auf der gleichen Stelle, wo jetzt das Monument mit seinem kunstvollen, zierlichen Baue emporragt, stand einst ein mächtiger Scheiterhaufen, von Blumen rings bekränzt. Durch die Gänge, auf allen Stufen und Terrassen drängt sich die schaulustige Menge; ein großartiger Festzug, wie ihn nur der Indier mit allem Pompe und Glanze bereiten kann, zieht herbei, die bunten Fahnen flattern darüber, die Priester singen ihre Gesänge, rauschende Musik erschallt. Es ist der Leichenzug des Fürsten, dessen irdischer Rest auf jenem Scheiterhaufen verbrannt werden soll. Aber der Fürst geht nicht allein in den Tod; der indische Todtencult verlangt das Opfer der Wittwe, und des Fürsten Tod verlangt nicht allein ihren Opfertod, sondern vieler Anderer zugleich. Sie hat nur das

Vorrecht, das Haupt des Gebieters auf dem Schooße zu tragen, während die Flammen über ihr zusammenschlagen und Jugend und Schönheit unter dem erstickenden Geschrei der Menge, unter dem Schalle der Cymbeln und dem Gesange fanatischer Priester in Asche sinken. So viele Monumente hier stehen, so oft hat das schauerliche Ereigniß hier stattgefunden.

Aber so ist der Geist Indiens und der Indier: die Natur, die Religion, die Kunst, Alles hat seine Kehrseite, seinen schroffsten Gegensatz. An das üppige, in feuchter Schwüle brütende Tiefland stößt das schneebedeckte Hochgebirge, an das fruchtbare, waldbedeckte Thal die sonnverbrannte, sterile Wüste; der Pantheismus, die Entsagung vom Irdischen, die philosophische Versenkung in das Nichts hat zur Seite die Priesterherrschaft, die widerwärtigste Idolatrie, gesteigert bis zu Menschenopfern; das Schauerliche der steinigen, wild zerrissenen Oede reizt in gleicher Weise diesen seltsamen Geist zur Andacht, zur Verehrung wie das einsame, romantisch-liebliche Thal, der klare See und der gewaltige, majestätisch dahingleitende Strom; er sucht die Stille, die Abgeschlossenheit zur Einkehr in sich selber, zur grübelnden Betrachtung, und Niemand versteht es so wie er, rauschende, glanzvolle Feste und pomphafte Aufzüge zu bereiten; Niemand liebt reiche, glänzende Kleidung und strahlenden Schmuck so wie der Indier, und Niemand wirft so leicht das Irdische hinweg und ergreift unter den scheußlichsten Selbstqualen das Leben des Büßers in der Einöde. So gesellt sich auch zum Schönen und Großen in der Kunst das Seltsame, Bizarre, selbst das Häßliche und Abscheuliche. Götterbilder stoßen ab durch das Barocke und Widerliche ihrer Gesichter oder ihrer vielköpfigen und vielarmigen Gestalten; Kolossalfiguren verletzen durch ihre plumpen Formen und die Rohheit ihrer Bildung, und anderswo ist das Detail mit minutiösester Feinheit, mit unglaublicher Geduld und un-

begreiflich mühsamer und kunstvoller Technik ausgeführt; die Baumonumente erregen Staunen durch mächtige Conception und gewaltige Dimensionen, mehr aber noch durch die Ueberfülle barocken Ornaments, das sie von oben bis unten ruhelos bedeckt und zur Kleinlichkeit herabdrückt.

Wohlweislich hat der Moslim, als er Indien betrat und sich zum Herrn des Landes machte, von dieser Doppelseite nur die eine, die bessere, angenommen; seine Kunst ist groß und gewaltig geworden auf indischem Boden; reich und prachtvoll, hat sie es auch an Schmuck nicht fehlen lassen, aber dem Bizarren und dem Häßlichen ist sie aus dem Wege gegangen.

---

2. Mohammedanisches.

Die Geschichte der mohammedanischen Kunst hat uns in ihrem Beginne ein merkwürdiges Schauspiel betrachten lassen. Halbbarbarische Schaaren, Fanatiker eines neuen Glaubens, stürzen sich erobernd über die Länder der alten Kultur, nehmen aus derselben auf, was sie bedürfen und nicht besitzen, durchtränken dasselbe mit ihrem eigenen Geiste und Wesen und schaffen daraus eine neue Kultur, eine neue, ihnen eigene Kunst. Ganz das gleiche Schauspiel wiederholt sich noch einmal in Indien.

Die erobernden Araber hatten ihre erste Richtung von Süden nach Norden genommen. Angekommen in Syrien am mittelländischen Meere, dringen sie nach rechts und links, nach Osten und nach Westen vor, bis sie die ganze südliche Hälfte des alten Kulturlandes vom atlantischen Ocean bis an den Indus dem Islam unterworfen haben. Wie im

Gegensatze drängt einige Jahrhunderte später eine andere, nicht minder wilde, noch weniger civilisirte Race aus den Steppen Hoch-Asiens von Norden nach Süden, um sich dann ebenfalls nach rechts und links auszubreiten. Vor den Mauern Wiens erreicht sie rechts ihr letztes westliches Endziel, während sie gleichzeitig links im fernen Osten die Eroberung Indiens vollendet und den südlichen Ocean berührt. So entstanden zwei Hälften der mohammedanischen Welt, verschieden nach der Race und verschieden nach der Lage: eine ältere südliche oder vielmehr südwestliche Hälfte, die semitisch-arabische, und eine jüngere, nördliche oder nordöstliche, die turanisch-türkische. Beide schieben ihre äußersten Flügel über einander hinaus, die eine vortretend nach Westen, die andere nach Osten. Gerade auf diesen äußersten Flügeln haben sie ihre höchste und schönste Kunstblüthe gesehen, die arabische Race an den Ufern des Guadalquivir, die turanische im Tieflande des Ganges und der Jumna, die eine entstanden in stäter Berührung und Reibung mit der christlichen Welt, die andere hervorgewachsen aus dem reichen Boden und mit der werkthätigen Hilfe der üppigen indischen Kunst.

Aber trotz dieser Verschiedenheiten, trotz des Unterschiedes der Race, trotz des Gegensatzes der zur Mitwirkung berufenen christlichen und indischen Elemente, trotz der antipodischen Entfernung ist in Geist und Form die Kunst zu Granada und die Kunst zu Delhi eine und dieselbe, eine wesentlich mohammedanische, eine wesentlich rein decorative Kunst. So sehr hat der Islam es verstanden, alle seine Bekenner, wie verschieden auch die Bedingungen ihrer Herkunft, ihrer Natur und Geschichte waren, seinem Geiste zu unterwerfen und nicht bloß zu einem Glauben, auch zu einer Kultur zu zwingen.

Als die Afghanen und dann turanisch-mongolische Völkerschaften in Indien festen Fuß zu fassen begannen, waren sie allerdings nicht mehr in der Nothwendigkeit, für ihre neue Bildung einen neuen Kunststil schaffen zu müssen. Es war die Kunst des westlichen und des östlichen Khalifats voraufgegangen und Bagdad hatte die Ausstrahlung seiner Kultur bis gegen den Indus gesendet. Eine gewisse künstlerische Formensprache war wie eine Religionssache geworden und der Bogen, ein reines Element der Kunst, hatte eine stille Geltung wie ein Symbol des Glaubens. Gewiß hatten auch jene asiatischen Schaaren, als sie nach Indien hinabstiegen, eine Ahnung von diesem Verhältnisse. Brachten sie auch keine Architekten mit sich, die den Bogen ausführen konnten, so betrachteten sie doch denselben wie ein nothwendiges und charakteristisches Merkmal der Moschee, wie ein Erkennungszeichen moslimischer Bauten.

Zwei große Perioden der mohammedanischen Geschichte und der mohammedanischen Kultur lassen sich in Indien unterscheiden: die Periode der Patanen und die Periode der Großmoguln. Mit dem Ausgange des zwölften Jahrhunderts fiel Delhi, das Palladium Indiens, in die Hände der Mohammedaner und wurde der Sitz des Reiches der Patanen-Fürsten. Drei Jahrhunderte später, nachdem es inzwischen von Timur zerstört, dann verlassen und wieder aufgerichtet worden, wurde es aufs neue die Residenz der Großmoguln und der Mittelpunkt des größten und glänzendsten Reiches, welches das zerrissene Indien gesehen hat. Bis in das achtzehnte Jahrhundert blühte das Mogulreich; mit seinem Sinken erhoben sich wieder verschiedene kleinere Staaten, die heute allesammt in größere oder geringere Abhängigkeit von England gekommen sind.

All diese lange Zeit hindurch, ein halbes Jahrtausend, welches man als die Blüthezeit der mohammedanischen Herrschaft in Indien betrachten mag, hat es nichts als Fehden, feindliche Einfälle, Empörungen und Kriege in unaufhörlichem Wechsel gegeben. Die Patanen wie die Großmoguln, so starke Hand sie eine Zeitlang zeigten, waren ewig beschäftigt, den Aufruhr niederzuhalten, sich gegen die eigenen Verwandten, gegen die eigenen Veziere zu schützen und die Einfälle von Norden her abzuwehren. Den Patanen gelang es auch nur im Anfange. In der zweiten Hälfte der nach ihnen benannten Periode bildete sich eine Menge freier und unabhängiger, von Mohammedanern oder convertirten Hindus beherrschter Staaten, die einerseits viel zur Verbreitung der mohammedanischen Kunst beitrugen, andererseits ihr mehrfach ein eigenthümliches Gepräge gaben. Auch sie lebten mit dem Hauptstaate oder unter einander in fortwährenden Kämpfen.

Aber trotz dieses ununterbrochenen Kriegszustandes, mitten aus der Unruhe, aus dem blutgetränkten Boden wuchs eine mohammedanische Kultur, eine mohammedanische Kunst mit gleicher Schnelligkeit und Gewalt empor, wie das in Cordova und in Bagdad der Fall gewesen war. Zur Zeit, als Cordova und Sevilla mit erloschenem Glanze in die Hände der Christen fielen, als Bagdad aufgehört hatte, eine Stätte moslimischer Weisheit und Dichtkunst zu sein, da erhob sich im fernen Osten, am entgegengesetzten Ende der mohammedanischen Welt, in Delhi eine neue Wunderstadt in märchenhaftem Glanze. Nun strömten hierher die Künstler, die Dichter, die Weisen, die Denker, die Männer der Wissenschaft, auf das glänzendste aufgenommen und belohnt von Fürsten, deren Vorfahren, wenn nicht sie selber, vor kurzem noch nomadisirend mit ihren Heerden auf den Steppen Asiens umhergezogen waren; hierher, nach Delhi wendeten sich die Abenteurer, die Pilger, die

Wanderer, die mit aufgeregter Phantasie Wunder sehen und erleben wollten.

Ohne Zweifel waren diese Großen und Fürsten aus turanischer Abstammung, da sie nun zu ungemessenen Reichthümern gekommen waren, von der gleichen Prachtliebe erfüllt wie ihre Stammesverwandten, die Türken; aber auch sie waren, mindestens für den Anfang, kaum mehr mit künstlerischer Anlage begnadet, wie diese es allezeit gewesen sind. Aber in Indien kam ihrem Hange ein günstiger Umstand zu Hilfe. Sie fanden nicht nur eine Architektur in blühender Thätigkeit vor, sondern vor allem auch verwendbare Arbeitskräfte in reichlicher Fülle. Das gesegnete Land schafft Nahrung ohne viel Arbeit in überfließender Menge, und der Bewohner, genügsam, wie er ist, lebt von einfacher und geringer Nahrung. Weniger denn die Hälfte der Arbeitskraft reicht hin für die Erhaltung des Ganzen, und die andere, die größere Hälfte ist frei zu jeglicher Verwendung, zur Verwendung in Dienste des Gebieters, der Religion und des Fürsten. Zeit und Arbeit haben keinen Werth, und Geduld und Ausdauer in großartiger oder mühsamer Arbeit war durch die Unterwürfigkeit und die Unterwürfigkeit durch die Kasteneintheilung gekommen. So war es möglich, das Innere des Berges zu Klöstern auszuhöhlen oder den mächtigen Tempel aus dem natürlichen Felsen herauszuschneiden; so war es möglich, das Land mit Palästen und religiösen Gebäuden zu erfüllen und diese wieder zu überdecken, zu überziehen mit einem Reichthume des plastischen Ornamentes, das in mühseligster, geduldigster Arbeit aus dem harten Steine herausgeschält worden. Diesen Zustand fanden noch die Mohammedaner vor, denn die Thätigkeit der Jaïna-Architekten stand noch in voller Blüthe: geschickte Hände, Arbeitskraft fast ohne Werth in Hülle und Fülle, und endlich Baumeister, die sie nur zu ihrer Art und zu ihrem Dienste

herüberzunehmen brauchten. Es war nicht die Gewohnheit des Indiers, dem gebietenden Herrn, auch wenn er andersgläubig, den Dienst zu versagen.

Und die turanisch-mohammedanischen Fürsten, schnell an Pracht und Reichthum gewöhnt, zögerten nicht, von dieser günstigen Sachlage sofort rücksichtslosen Gebrauch zu machen. Städte wuchsen empor und schmückten sich mit gewaltigen und reich verzierten Prachtbauten, denn diese Patanen, so heißt es sprichwörtlich, „bauten wie Riesen und verzierten wie Goldschmiede". Wie die Städte entstanden, oft ein Spiel despotischer Laune, so wurden sie auch aus Laune wieder aufgegeben und, wie sie standen, der Zeit und ihrer langsamen Zerstörung überlassen. So liegen mehrere in Indien, Amber, Ourtscha, Futteypore, tempel- und paläströreiche Städte, wie das verzauberte Schloß im „Dornröschen", ausgestorben, still und öde, von mächtigen Bäumen überschattet, von Lianen überwuchert, von Anachoreten oder wilden Thieren bewohnt oder höchstens von Bauern, die unter den Schutthaufen in einem Dörflein hausen.

Nichts Wundersameres als dieses Futteypore (oder Futteypore-Sikri, wie es auch genannt wird)! Unfern Bhurtpore bei Agra erhebt sich aus weiter, steiniger Fläche ein phantastisch gebildeter Felsenhügel, den sich ein frommer Muselmann, Selim mit Namen, zum Aufenthalte erwählt hatte. Als Einsiedler lebte er in einer Höhle und brachte damit sich und den Berg in den Geruch der Heiligkeit. Die Heiligkeit zog den großen Akber, den unsern residirenden Mogul, herbei. Er baute dem Heiligen eine Wohnung und einen Tempel, sich daneben einen Palast. Aus dem Palaste wurde die Residenz, der Residenz folgten die Großen und bauten Palast an Palast, den Großen das Volk, und so war wie mit Zauberschlag eine glänzende Stadt entstanden. Im Jahre 1560 begann Akber

den Bau und 1571 waren Palast und Stadt vollendet und sofort belebt von dem glänzendsten Hofe und der reichsten Bewohnerschaft. Aber ein zweiter Zauberschlag — und Alles stand einsam, leer und verlassen. Selim der Heilige starb, und Akber begriff die Thorheit, seine Residenz in diese Wüste zu verlegen. Er zog nach Agra hinüber; ihm folgten wiederum die Großen, ihm folgte das Volk. Das geschah im Jahre 1584. Seitdem ist die Stadt geblieben, wie ihr Schöpfer sie gebaut; weil rasch und auf einmal entstanden und unverändert, ist sie das schönste und einheitlichste Beispiel des Mogul-Stils. Die Zeit hat sie geschont mit gnädiger Hand. Die Hütten sind in Schutt verfallen, gewaltige Bäume breiten ihre Schatten darüber, der duftende Jasmin und anderes Blüthengestrüpp ist hundertjährig geworden, aber die Reihen der Paläste, die Wohnung des Anachoreten, die Moschee, das Schloß des Moguls mit seinen Pavillons und Kiosken, mit seinen Höfen und gemauerten Teichen und Springbrunnen, mit den Wohnungen seiner Frauen — das alles steht aufrecht, fast unversehrt, als ob die Bewohner, von Panique ergriffen, soeben entflohen wären. Es ist ein Bild von ergreifender Größe, ein Denkmal des edelsten Stils, ein Zeugniß von der Pracht, der Kunst und dem Leben dieses großen Fürsten und seiner glanzvollen Regierung. Alle Gebäude sind aus dem rothen Gesteine des Felsens geschaffen, auf welchem sie stehen; das Gestein spielt in allen Tönen vom blassen Rosa bis zum dunklen Violet und diese Töne sind von den Architekten geschickt zu farbiger Wirkung benützt. Aber die Zeit hat sie gemildert, sanfter und harmonischer gemacht und gleichmäßiger mit dem Grunde, so daß die Bauten, ein Werk der Natur, aus dem Boden hervorgewachsen erscheinen, nicht von der Hand des Menschen zusammengefügt.

Die Leichtigkeit des Bauens, von der Futtehpore wohl das

schlagendste Beispiel ist, hat überall, wo mohammedanische Fürsten, groß oder klein, ihre Residenz aufgeschlagen, bedeutsame Bauten in Menge entstehen lassen, und es knüpfen sich an die verschiedenen Residenzen auch verschiedene und zahlreiche Varianten des indo-muselmännischen Stils. Denn wenn auch überall arabische und Hindu-Elemente der Kunst zusammengestoßen sind und den Anfang gebildet haben, so liegen die Bedingungen doch nicht gleicher Weise. An einem Orte, wo der Fürst toleranter, die Zahl der Hindu-Unterthanen größer, ihr Einfluß bedeutender, ihre Architektur blühender war, da sind auch in Moschee und Palast die Elemente der Jaïna-Architektur bedeutsamer und dauernder geblieben, während anderswo Bogen und Arabeske schneller zum Siege gekommen sind. Auch das Material ist von Einfluß darauf gewesen; denn während in den Berggegenden der Haustein die horizontalen Schichten und Architrave der Jaïnas begünstigte, führte in Bengalen, in den Niederungen des Ganges, der Backstein früher zu einer rationellen Verwendung des Bogens.

So giebt es in Indien viele Orte und viele Gegenden, die für eine genauere Geschichte der Architektur und der mit ihr verbundenen Künste von höchstem Interesse sind; keine Stadt aber kann darin mit Delhi wetteifern, das in der Hindu-Zeit wie unter den Moslimen, wenn nicht als die heiligste, doch als die bedeutungsvollste Stadt Indiens betrachtet worden ist. An ihren Besitz knüpft noch heutigen Tages der Glaube die Herrschaft des ganzen Landes.

Delhi ist das Rom des Ostens, Rom durch diesen Glauben an die Herrschaft, durch seine stäte Wiedererneuerung, durch seinen Ruhm und seine Geschichte, durch seine zahllosen und mächtigen Ruinen. Delhi, obwohl in den Zeiten der Vedas anders benannt, hat all den Wandel der indischen Geschichte

überdauert, all den Wechsel der Herrschaft mitgemacht und von jeder die Spuren zurückbehalten. Oftmals zerstört, verlassen, ist es stets an alter oder benachbarter Stelle wieder erbaut worden. So liegt das neue Delhi, die Residenz der Moguln, neben der alten Stadt der Patanen-Sultane. Beide zusammen nehmen einen enormen Umfang ein, weit größer als der Umkreis der Siebenhügelstadt. Wer im neuen Delhi von einem der hohen Minarets herab die Lage überschaut, sieht über das Straßengewimmel und die Ringmauern der Mogulstadt hinweg eine weite Ebene, die auf der einen Seite von grauen Hügeln, auf der andern vom breiten Bande der blauen Jumna begrenzt ist. Soweit das Auge reicht, ist Alles mit den Ruinen von Tempeln, Moscheen, Palästen, mit Säulen und Kuppeln bedeckt bis am fernen Horizonte, wie eine Nadel verschwindend, der gewaltige Siegesthurm des Sultans Kutab, des Eroberers von Delhi, die Grenze bezeichnet.

Diese mächtige Säule, siebzig Meter hoch und im unteren Durchmesser fünfzehn breit, wahrscheinlich der erste Bau, der durch muselmännische Herrscher auf diesem geheiligten Hindu-Boden errichtet wurde, ist schon darum ein merkwürdiges Denkmal. Ohne Zweifel von Jaïna-Architekten und indischen Werkleuten erbaut, verleugnet es diesen Ursprung keineswegs. Die indischen Fürsten haben schon früher solche Siegesthürme errichtet gehabt, von denen ein überaus prachtvoller aus der früheren Zeit der Jaïna-Architektur in Chittore noch heute aufrecht steht. Der siegreiche Moslim ist der indischen Gewohnheit gefolgt, vielleicht den Unterworfenen zum Trotze, da er ihr Palladium in seine Hände bekommen. Wie der Thurm zu Chittore baut sich auch Kutabs Thurm in Stockwerken auf, aber in so starker Verjüngung, daß der obere Durchmesser nur noch drei Meter beträgt. Vier ringsumlaufende, stark ausladende Balcone, die vier Stockwerke theilend, umziehen

den Bau, zwischen ihnen breite, gürtelartige Bänder mit Inschriften. Die drei unteren Stockwerke, aus rothem Sandsteine erbaut, sind ganz wie die Jaïna-Pagoden mit senkrechten Rippen versehen, das unterste abwechselnd mit eckigen und runden, das zweite mit runden, das dritte mit eckigen. So ist die Masse mit Schatten und Licht belebt. Das oberste Geschoß dagegen ist glatt und mit weißem Marmor bekleidet. Der Eindruck ist gewaltig, gewaltiger fast als irgend ein ähnlicher Bau der Welt, weil die Säule in großen und schönen Verhältnissen sich ganz isolirt und frei von unten bis oben erhebt, ohne von der schweren Masse einer Kirche oder eines Tempels daneben gedrückt zu sein.

Alsbald nach der Eroberung begann auch Kutab den Bau einer großen Moschee. Sie ist noch heute vorhanden, in Ruinen zwar, aber diese Ruinen lehren aufs deutlichste, in welcher Weise Hindu-Architektur und moslimischer Kunstgeist ihre erste Verbindung eingingen. Die Kutab-Moschee, errichtet um das Jahr 1200, ist offenbar aus der Umwandlung eines Jaïna-Tempels hervorgegangen, sei es, daß nur die einzelnen Werkstücke benützt wurden, oder daß die Säulen, wie es anderswo mit Bestimmtheit nachzuweisen, an ihrem Platze geblieben sind. Auch das Erste ist möglich, denn diese Steine sind so wunderbar genau gearbeitet, daß sie ohne Mörtel in einander schließen und daher mühelos abgenommen und wieder zusammengefügt werden können. Wahrscheinlich aber ist hier der erste Fall.

Es ist nicht so schwierig oder so umständlich, den Jaïna-Tempel in eine Moschee zu verwandeln. Diese ist, wie wir uns erinnern, im wesentlichen ein Hof mit einem Säulenumgange, dessen eine Seite, die nach Mekka schauende, nicht mit Nothwendigkeit, aber in der Regel zu einer Säulenhalle erweitert ist. Der Jaïna-Tempel ist ein ähnlicher, mit Colonnaden umgebener Hof, nur hat er in seiner Mitte die Pagode mit

der Bildsäule seines geheiligten Philosophen und an und um diese Pagode pflegt sich eine Pfeilerhalle zu legen. Um nun den Tempel in eine Moschee zu verwandeln, ist es nöthig, den Hof freizumachen und Pagode und Halle zu entfernen, sodann aber diejenige Seite des Umganges, welche sich Mekka zuneigt, durch vorgestellte Arcaden zu erweitern. Und dieses scheint zu Delhi mit der Kutab-Moschee geschehen zu sein und ist sicherlich zu Ajmir mit der fast gleichzeitigen Moschee geschehen.

Die sämmtlichen Pfeiler des Umganges mitsammt den Architraven und ihren Horizontalkuppeln sind alte und echte Hindu-Arbeit, indisch im Profile wie im Ornamente; nur sind die Bilder der Philosophen, die sich hier und dort dazwischen befanden, größtentheils, aber nicht vollständig, hinweggemeißelt. Vor jene Seite aber, welche sich Mekka zuwendet, ist in geringer Entfernung nach innen eine Reihe arabischer, zugespitzter Bogen von einem Ende zum andern vorgelegt, um dadurch einen Raum als inneres Heiligthum für die Stätte des Gebetes, der Kiblah, des Mimbar, abzuschneiden. Ob diese Bogenreihe jemals durch ein Dach mit dem Hindu-Architrav verbunden war, ist zweifelhaft.

Die Bogen, verschieden an Höhe und Spannweite je nach ihrer Stellung, sind elf an der Zahl, drei größere in der Mitte und an den Enden und acht kleinere zwischen ihnen, der mittelste von 55 Fuß Höhe und 22 Fuß Breite, die an den Enden, die breitesten, mit 24 Fuß Breite. Sie sind sämmtlich, wie gesagt, in arabischer oder sogenannter maurischer Form flach zugespitzt und die schweren, unprofilirten Pfeiler sammt der Mauerfläche über ihnen mit dem schönsten und vollkommensten arabisch-mohammedanischen Ornamente überdeckt. Dies Ornament, in den Stein eingemeißelt, nicht wie in Spanien in Stuck ausgeführt, sucht in aller Welt seinesgleichen.

Also arabisch oder mohammedanisch in Form und Verzierung, sind diese Bogen es durchaus nicht in der Construction. Als diese nordischen Moslimen erobernd in das indische Tiefland herabstiegen, da hatten sie, wie schon angedeutet, wohl eine Ahnung davon, daß der Bogen eine Eigenthümlichkeit der mohammedanischen Kunst sei, ein Symbol, eine unterscheidende Nothwendigkeit der Moschee, aber sie hatten keine Architekten, ihn auszuführen. Sie hatten nur die Hindu-Achitekten zu ihrer Verfügung und diese hatten wohl bis dahin in ihrer Weise Kuppeln errichtet, aber niemals einen richtigen Bogen gebaut. Nunmehr aber von ihren neuen Herrschern auch zum Bogenbaue gezwungen, führten sie ihn in ihrer eigenen Art aus, d. h. sie legten, statt des radialen Schnittes, die Steine in horizontalen Schichten auf einander und ließen sie immer ein wenig mehr vorragen. Als das bei der größeren Spannweite nicht mehr thunlich, nicht mehr ungefährlich erschien, schloß man die noch fehlende Spitze mit zwei mächtigen Steinplatten, die aufrecht schräg im Winkel gegen einander gestellt wurden. Das ist freilich ein sehr primitives, irrationelles und unsolides Verfahren. Es hat auch die Folge gehabt, daß die Bogen zum Theile eingedrückt und eingestürzt sind und die ganze Bogenwand heute nur wie eine Ruine erscheint, die allerdings von ihrer äußeren Pracht und Schönheit in alter Zeit ein glänzendes Zeugniß giebt.

In dieser Weise sind alle die ersten Moscheen in Indien entstanden, die einen mit mehr, die anderen mit weniger Bewahrung der vorhandenen Hindu-Elemente. Am deutlichsten von allen spricht die Moschee zu Ajmir, die Moschee von zwei und einhalb Tagen, wie sie genannt wird, weil sie mit dem allgemeinen Einkommen dieser Zeit gebaut wurde. Begonnen um dieselbe Zeit wie die Kutab-Moschee in Delhi, im Jahre

1200, wurde sie erst 1236 vollendet. Auch sie liegt in Ruinen drei Seiten des Hofes sind eingestürzt, aber die Hauptseite, diejenige, welche die Mohammedaner in ihre Gebetsstätte verwandelt hatten, ist aufrecht und im ganzen wohlerhalten. Die alte Hindu-Halle, mit einer Reihe Horizontalkuppeln gedeckt, ist vollständig, wie sie war, ein Ueberrest der schönsten Jaïna-Architektur aus der Mitte des ersten Jahrtausends nach Christi Geburt, die schlanken Pfeiler, die Architrave u. s. w., Alles mit dem zartesten und vollkommensten Relief überdeckt. Auch hier ist eine Wand vorgelegt mit offenen, gespitzten Arcaden, die in gleicher Weise durch horizontale Schichten, aber ohne die großen Schlußplatten der Spitze, mit Vorkragung erbaut sind. Diese Wand, diese Bogen und Pfeiler von einfachster Architektur, was die Profile betrifft, sind aber auf ihren breiten Flächen mit dem ganzen Reichthume arabischer Decoration bedeckt, die wieder mit dem Fleiße, der Geduld und der Geschicklichkeit des Hindu-Arbeiters auf das zarteste und schönste ausgearbeitet sind. Arabesken und Inschriften schlingen und weben sich durch einander wie auf der Alhambra.

Man sieht von allem Anfange an, daß der decorative Geist des Arabers oder des Mohammedaners lebendig ist. Nach dieser Richtung schafft er sofort das Schönste, was seine Kunst in Indien, vielleicht überall aufzuweisen hat. Seine Schwäche auch hier ist die Construction. Es ist, als ob seine Kunst noch nicht reif sei, beides mit einander zu vereinigen. Denn sobald er zum Bewußtsein dieser Schwäche kommt und sie zu heben trachtet, läßt er die decorative Seite ruhen. Unter den nachfolgenden Patanen-Fürsten im 14. und noch im 15. Jahrhunderte bauen die Mohammedaner ihre Moscheen, ihre Paläste und Grabmäler in einem ernsten, strengen Stile, bei welchem die ungeschmückte Masse vorwiegt. Aber während die Decoration bescheiden zurücktritt, hat sich das constructive

Element rationell entwickelt; alle Bogen — und sie sind unerläßlich — sind jetzt wirkliche Bogen, im Radialschnitte gehalten. Damit hat sich der mohammedanische Stil in Indien vollendet. Befreit von jedem Hindu-Einflusse, von jedem Jaïna-Motive, ist er eigenthümlich, sein eigen geworden. Noch die letzten der Patanen, um das Jahr 1500, nehmen die reiche Decoration wieder auf und bringen so ihren Nachfolgern, den Großmoguln, eine vollendete Kunst entgegen, um von ihr die glänzendste Anwendung zu machen.

Zu dieser Zeit, etwa seit dem Anfange oder der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, als die arabische Kunst in Spanien zu Grunde gegangen und schon in ihren Monumenten zusammensank, als sie in der übrigen mohammedanischen Welt fast völlig erlahmt war, feierte sie gerade in Indien erst ihre höchsten Triumphe. Die Architekten, sicher in jeder Construction, kannten kein Hinderniß, keine Schwierigkeit mehr. Wie sie im kleinsten das Ornament auf das blühendste und zierlichste ausgebildet hatten, so wußten sie im großen mit Massen zu rechnen. Weder die Breite des Bogens, noch die Größe der Kuppeln, ihre gewaltige Spannweite, noch der künstliche Schwung ihres geschweiften Profiles schreckten sie ab. Bei den Moscheen, Palästen, Grabmonumenten erblickten sie ihre Aufgabe nicht mehr in dem Einzelbaue, sondern sie wußten aus Hallen, Wohngebäuden, Kuppeln, Minarets, Thoren, Mauern und Pavillons eine reich bewegte Anlage zu machen, die als Ganzes erst das Ziel der Aufgabe, das in sich vollendete, harmonische Kunstwerk darstellte. Und dieses wiederum verstanden sie wunderbar mit der Umgebung zu verbinden und in Einklang zu bringen mit baumreichen Gärten, mit Fontainen und Kanälen, mit Teichen und Seen, zu denen Terrassen und mächtige Freitreppen herabstiegen. Zugleich hatten diese Architekten das Glück, in der Dynastie der Großmoguln, etwa

zwei Jahrhunderte lang, ein Herrschergeschlecht zu finden, das, mit gewaltiger Kraft über weite Länder gebietend, an Kunst und Wissenschaft wie nur ein Medicäer Vergnügen fand und unermeßliche Reichthümer besaß, um der höchsten Prachtliebe genügen und die großartigen Pläne seiner Künstler ausführen zu können.

Von ihren Bauten, mit denen sie wechselnd ihre beiden Residenzen Agra und Delhi schmückten, ist heute — die Zeit ist ja nicht so fern — noch Vieles erhalten, Vieles aber unter der Hand der Engländer verschwunden, weggerissen, um Kasernen Platz zu machen, oder in Büreaus und Magazine umgewandelt. Officiere und Beamte haben sich in den Prachtgemächern angesiedelt, aber die kostbarste, in edlem Gesteine ausgeführte Mosaikbekleidung der Wände nach ihrem Geschmacke — denn sie hielten auf elegante Einfachheit — unter weißer Tünche verschwinden lassen, und dies ist noch ein günstiges Schicksal. Erst ganz neuerdings wendet die englische Regierung diesen Monumenten einige Aufmerksamkeit und Sorgfalt zu. Zerstörung hat vor allem die Paläste betroffen, während Moscheen und Grabmonumente um ihrer Heiligkeit willen derselben entgangen sind.

So steht denn auch heute noch die Hauptmoschee in Delhi, wenn nicht das schönste und reinste, doch das großartigste Werk der Mogul-Architektur, in ungetrübtem Glanze, in ungebrochener Vollkommenheit, so vollkommen in seiner Art wie nur irgend ein Bauwerk der Welt. Vielleicht wird es dem gebildeten Europäer einige Schwierigkeit kosten, zur vollen Erkenntniß ihres künstlerischen Werthes zu gelangen, aber jeder Kunststil, jede Architektur insbesondere hat ihre conventionelle Eigenthümlichkeit, spricht ihre eigene Sprache, mit welcher man sich erst vertraut machen muß. Andererseits wird es dem mohammedanischen Künstler schwer werden, ein griechisches

Kunstwerk in seiner einfachen Erhabenheit zu verstehen, gelingt es ja doch einem gräcisirenden Künstler von heute nicht, einen gothischen Dom zu würdigen, und doch ist er der Bewunderung werth.

Die Hauptmoschee zu Delhi (Jammad Masjid) ist, wie eigentlich alle größeren Moscheen, eine Bauanlage, nicht ein Einzelgebäude, nur daß sie nicht nach und nach, wie sonst gewöhnlich, entstand, sondern nach einem einzigen, einheitlichen Plane mit voller Berechnung jeden Details und seines Effectes ausgeführt wurde. Ihr Schöpfer ist Schah Jehan, der von 1628 bis 1658 auf dem Throne der Großmoguln saß. Die ganze Bauanlage erhebt sich auf gewaltiger, aus rothem Sandsteine aufgeführter Terrasse, zu welcher auf drei Seiten, je in der Mitte derselben, mächtige Freitreppen aufsteigen. Sie leiten zu Portalen, von denen das in der Mitte, das Hauptportal, selber schon ein palastartiges Gebäude ist. Durch die Portale betritt man einen mit Marmor gepflasterten Hof, der rings von leichten, offenen Arcaden umgeben und an den Ecken mit luftigen, kuppeltragenden Pavillons verziert ist. Der Hof hat wie gewöhnlich Brunnen und Bassin in der Mitte. Im Hintergrunde, dem Hauptportale gegenüber, liegt als Gebetsstätte die eigentliche oder innere Moschee, anstatt der gewöhnlichen offenen Säulenhalle, ein breiter, viereckiger Bau, von einer großen und zwei kleineren Kuppeln kühn überragt und von zwei schlanken Minarets flankirt.

Die mächtigen, tiefen Portale, die offenen Arcaden gewähren nicht kleinlich, sondern in breiten Massen Gegensatz von Licht und Schatten; die kühnen Kuppeln mit ihren geschwungenen Contouren, die zahlreichen kleineren oder größeren, mit Kuppeldächern versehenen Pavillons auf allen Ecken, die senkrecht, hoch über Alles emporsteigenden schlanken Minarets durchbrechen die langen Horizontallinien der Umwallung und des Haupt-

gebäudes und lassen die Architektur in ihrem Linienspiele äußerst reich und bewegt erscheinen. Aber die Anlage ist wie in den Linien auch ebenso in Bezug auf die Farbe tief und weise durchdacht. Alles ist coloristisch berechnet vom Grunde bis zur höchsten Spitze. Die breiten Massen des Unterbaues erscheinen mit ihrem dunkelrothen Sandsteine gleich ernst und solid, wie es sich geziemt. Darüber steigen in schwarzem und weißem Marmor die Façaden empor, unterbrochen von den senkrechten rosigen und weißen Streifen, welche die Minarets von unten bis oben umkleiden; licht und schimmernd heben sich die weißen Kuppeln von dem Blau des Himmels ab, zart gestreift in schwarzen Linien und gekrönt von funkelnden vergoldeten Spitzen. Der Effect des Ganzen ist vollkommen, unvergleichlich nach der Gewalt der Massen, dem Wechsel der Linien wie in der harmonischen Stimmung des Colorits, berechnet allerdings auf die Sonne Indiens, die noch ihre eigenen Farben leiht, wie auf die tiefe Bläue seines Himmels.

Minder großartig, aber reiner noch im Stile, eleganter in der Form ist eine andere, ebenfalls unter Schah Jehan erbaute Moschee in Agra, welche man die Perlenmoschee (Mûti Masjid) nennt. Auf einer Terrasse von rosigem Sandsteine sich erhebend, ganz in weißem Marmor ausgeführt und mit drei glänzend weißen Kuppeln gekrönt, liegt sie im Azur des Himmels, eine Perle in blau emaillirter Muschel. Inschriften von schwarzem Marmor, in den weißen eingelegt, vergoldete Kuppelspitzen, das ist all ihr Schmuck. Der Eindruck der blendenden Weiße, der edlen Formen, der entsagenden Einfachheit ist so mächtig, daß er einen englischen Bischof zu dem Ausspruche veranlaßte: „Dieses fleckenlose Heiligthum enthüllte mir einen solchen Geist reiner Anbetung, daß ich mich nur erniedrigt fühlen konnte, ich ein Christ, bei dem Ge-

danken, daß niemals die Architekten unserer Religion etwas geschaffen haben, was diesem Tempel Allahs gleich wäre."

Und doch ist vielleicht nicht einmal in dieser Moschee die indisch-mohammedanische Kunst zu ihrem höchsten, zu ihrem glänzendsten Ausdrucke gelangt. Sparsam oder enthaltsam in ihrem Inneren, was die Ornamentation betrifft, steht sie in dieser Beziehung hinter manchen Palästen, zumal aber hinter dem Schmucke der Grabmonumente zurück.

Wie der Hindu-Fürst, so hatte auch der Mohammedaner das Bestreben, durch ein prächtiges Gebäude auf seiner Ruhestätte sein Andenken in der Nachwelt zu erhalten. Er hatte die Sitte nicht vom Hindu angenommen; sie ist uralt in Asien und nicht in Asien allein. Den Mongolen und Tataren Hoch-Asiens, den Stammesgenossen und Vorfahren der großen Delhi-Dynastie, war sie eigenthümlich, wer weiß wie lange. Der wilde Timur, der Zerstörer Delhis, der allein die Künstler verschonte, wenn er eine eroberte Stadt von Grund aus zerstörte und ihre Einwohner massacrirte, ließ sich ein mächtiges Grabmal, der glänzendsten eines, in seiner Residenz zu Samarkand errichten. Die Patanen hatten überall das Gleiche gethan, die kleineren mohammedanischen Fürsten und nicht minder zahlreiche ihrer Großen und Vasallen. Eine heilige Scheu, die sich bis auf die Engländer erstreckt hat, ist die Ursache gewesen, daß von allen Monumenten der Architektur gerade diese am meisten der Zerstörung entgangen sind. Sie sind so zahlreich und so gut erhalten, daß sie vor allem von dem Gange der mohammedanischen Kunst in Indien ein lückenloses und klares Bild ergeben.

War die Sitte dieser Grabmonumente allgemein in Indien bei Hindus und Mohammedanern, so war doch die Art verschieden. Dem Hindu-Fürsten errichtete sein Nachfolger das

Grabmal auf jener Stätte schauerlicher Erinnerung, wo seine Leiche verbrannt worden, wo seine Gattin in den Feuertod gegangen und Sklaven und Dienerinnen zum Opfer gefallen waren. Der Moslim erbaute sich noch selbst zu Lebzeiten das Monument, das ihm zur letzten Ruhe dienen sollte, nicht als schweren, formlosen Koloß, nicht als finstere, enge Grabkammer gleich dem Aegypter, sondern als einen heiteren, reich geschmückten Tempel der Freude, inmitten eines schattigen, immergrünen, von Kanälen und Fontainen durchrauschten Gartens. So lange er lebte, zog er sich von den Sorgen der Regierung, von dem geschäftigen Treiben der Welt mit seinen Freunden und Lieblingen in diese reizvolle, stille, umfriedete Stätte zurück, um sich mit ihnen fröhlicher Geselligkeit zu ergeben. Wenn aber die Stunde des Todes gekommen und er zum letzten Male diesen Gang erfüllte, von dem er nicht zurückkehren sollte, alsdann verstummten Scherz und Lachen, Musik und Poesie in der reich geschmückten Halle, unter den dunklen Cypressen. Aber nur ein freundliches Andenken blieb zurück und gern kamen Freunde, Verwandte, Angehörige an den stillen Ort, dem Todten einige Augenblicke der Erinnerung zu weihen.

So tragen denn die Grabmonumente der indischen Moslim-Fürsten durchgängig mehr den Charakter heiterer Anmuth denn trauriger Düsterheit und lastender Schwere. Gerade an sie wurde der reichste Schmuck verwendet, da ja der Erbauer die Pracht und Herrlichkeit noch lange selbst zu genießen gedachte. So ist es denn gekommen, daß es ein Grabmonument ist, welches als das reichste und schönste Wunder der muselmännischen Baukunst in Indien betrachtet wird. Schah Jehan, der Schöpfer der großen Moschee zu Delhi, errichtete es zu Agra, seiner Lieblingsresidenz, um erst als Stätte des Vergnügens, sodann als Ruheplatz zu dienen für ihn selbst

und seine schöne und ausgezeichnete Gemahlin Mûmtaz Mehal, auch Tadj Bibi genannt. Von ihr führt auch das Gebäude den Namen, unter dem es bekannt ist, Tadj Mehal. Es ist etwas Eigenes gerade bei den mohammedanischen Fürsten Indiens, das sich oft wiederholt: das zarte Verhältniß zu ihren Frauen, die gefeierte Stellung, welche dieselben einnehmen, die politische Bedeutung, die sie erringen und mit Staatsklugheit zu behaupten wissen, und endlich die Ehre, die ihnen nach dem Tode erwiesen wird.

Schah Jehan wollte im Tadj Mehal, in welchem er an der Seite seiner geliebten Gemahlin ruhen sollte, ein Werk der Architektur errichten, das nicht seinesgleichen habe. Er schrieb, ganz nach moderner Art, eine Concurrenz für alle Architekten aus und Isâ Mohammed gewann den Preis. Im Jahre 1630 begann er den Bau und 1647 stand derselbe vollendet da mit all seinem Schmucke in den kostbarsten Steinen und Steinarten, zu denen ganz Indien, Arabien, Persien hatten Beiträge senden müssen. Marmor, Agate, Onyx, Jaspis, Krystalle, Lapis Lazuli, Edelsteine, selbst Diamanten fehlten nicht in dem Mosaikschmucke.

Der Tadj Mehal ist wie alle ähnlichen Bauten der muselmännischen Fürsten eine Bauanlage, nicht ein Einzelgebäude. Auf der einen Seite mit Terrassen und Stiegen hoch über dem spiegelblanken Wasser der breiten Jumna sich erhebend, ragt die andere nur wenige Schuh mit ihrem Fuße über den Boden des Gartens empor. Eine mächtige crenelirte Mauer umgiebt das Ganze, Bauten und Garten. Durch einen gewaltigen Portalbau tritt man sofort in den Garten. Der Blick gleitet geradeaus eine Allee hundertjähriger Bäume entlang; der Boden ist mit Marmor gepflastert, durchschnitten von einem breiten Kanale, aus dessen hellem Wasser eine Reihe Springbrunnen emporschießt. Am Ende der Allee steigt

vor dem erstaunten Auge das Hauptgebäude, ein Koloß von weißem Marmor, in die Höhe, mit weißer Kuppel und vergoldeter Spitze hoch über die dunklen Cypressen in den blauen Aether sich erhebend. 270 Schuh liegt die Spitze über dem Wasserspiegel der Jumna. 800 Schuh ist die Länge der Plattform, welche die Gebäude trägt und zu einem Ganzen verbindet.

Das Hauptgebäude in der Mitte, das eigentliche Mausoleum, ist ein quadratischer Bau mit abgeschnittenen Ecken, so daß es achtseitig erscheint. Ueber seiner Mitte hebt sich die Hauptkuppel majestätisch empor, begleitet auf den Ecken von vier kleinen, kuppeltragenden Pavillons, alle Gemächern im Inneren entsprechend, die durch Gänge verbunden sind. Jede der vier Seiten hat ein mächtiges, tief einschneidendes Thor mit Halbkuppel, während die Mauern gleich wirkungsvoll mit tiefen Nischen in zwei Etagen belebt sind. Zwei kuppeltragende Minarets, die schönsten vielleicht, die in der ganzen mohammedanischen Welt gebaut wurden, flankiren in einiger Entfernung das Mausoleum. Noch weiter hinaus steht rechts und links ein kuppelgeschmückter Bau, von welchen der eine die zum Mausoleum gehörende, aber architektonisch diesem untergeordnete Moschee bildet, während der andere nur als Correspondenz vom Architekten errichtet wurde, da er sah, daß ohne denselben sein Werk unvollkommen sein würde.

Jede einzelne dieser Baulichkeiten ist so bedeutungsvoll, daß sie eine Zierde jeder muselmännischen Residenz bilden würde; hier aber sind sie alle nur Theile einer Anlage, deren Gesammtwirkung auf das weiseste und glücklichste berechnet ist. Aber dieser glückliche Effect der Massen, des reich bewegten Profils ist nur eine Schönheit an diesem Wunderbaue. Gerade in der Fülle von Schönheiten und ihrer überaus gelungenen Vereinigung, in ihrer weisen Harmonie besteht der

Vorzug, die Vollkommenheit dieses Werkes. Wie die Massenvertheilung und die Profillinien, so sind Farbe und Schmuck berechnet. Von dem dunklen Grün des Gartens löst sich zunächst die fünf Meter hohe Plattform von rothem Sandsteine, von dieser das Hauptgebäude in seiner blendenden Weiße, das, mit Ausnahme der Kuppel selbst, ganz mit Ornamenten bedeckt ist und zwar in eingelegter Mosaik kostbarer Steinarten. Auch hier herrscht Berechnung. Die reichste Fülle von Arabesken, Blumen, Vögeln trägt das Innere; nach außen schon nimmt der Schmuck, wenn nicht an Reichthum und Fülle, doch an Kostbarkeit ab und wenig davon im Verhältnisse haben Minarets und Moscheen.

In dem Hauptgemache der Mitte, über welchem sich die große Kuppel erhebt, stehen zwei Prachtsarkophage, von durchbrochenem, weißen Marmorgitter umgeben. Sie selbst, Schah Jehan und seine Gemahlin, ruhen aber nicht darin, sondern genau darunter in einer Gruft in einfacheren Särgen. Jene Halle oben ist nur das Prunkgemach, das zu Lebzeiten des Erbauers in der Hitze des Sommers als kühlster und anmuthigster Aufenthalt zur Erholung und zum Vergnügen diente. Alle Verkleidung der Wände, die Kuppel, die Schranken um die geheiligte Stätte der Sarkophage sind vom reinsten weißen Marmor, über und über geschmückt mit eingelegter Arbeit in farbigem Gesteine, von Edelsteinen und Halbedelsteinen. Von dem allen sollte man in dem strahlenden, hellen Lichte Indiens, unter dieser glühenden Sonne eine blendende, grelle oder bunte Wirkung erwarten. So aber ist es nicht. Auch das Licht ist mit voller Weisheit berechnet, mit bewußter Absicht gedämpft. Oben die Fensteröffnungen sind rings doppelt, von außen und innen, mit weißen Marmorplatten geschlossen, die in den kunstvollsten und reichsten Rosettenmustern durchbrochen sind. Nur durch diese kleinen Oeffnungen fällt das Licht, nicht mit di-

rectem Strahle, sondern gebrochen in das Gemach und gelangt als Dämmerung in den unteren Raum und auf die reich geschmückten Wände, die bunte Pracht mit ungewissem Dunkel umhüllend, nicht mit verletzendem Glanze erhellend. Es ist eine tiefe, weihevolle Stimmung, die in diesem Raume herrscht; es ist die Architektur, welche kalt ihre Wirkung zu berechnen pflegt, in das Gebiet der Poesie erhoben.

So ist Tadj Mehal, das selbstgeschaffene Monument Schah Jehans und seiner Gemahlin Mûmtaz Mehal, glücklicher Weise noch heute. Das Wunder der muselmännischen Baukunst wird in allen seinen Theilen vom Garten bis zur vergoldeten Spitze mitsammt dem kostbaren Ornamente von den Engländern, so viel sie sonst zerstört haben, aufs beste gehalten und gepflegt. Es vermag daher in seinem Eindrucke vollkommen erkannt und genossen zu werden.

Man betrachtet Tadj Mehal als das schönste und vollkommenste Product, das die Kunst des Islam irgendwo oder zu irgend einer Zeit hervorgebracht hat. Das ist es auch, sowohl was die Gesammtwirkung betrifft, die Vereinigung so vieler und verschiedener Kunstelemente zu einem schönen, harmonischen Ganzen, wie in Rücksicht seines Schmuckes. In ersterer Beziehung findet es nur Nebenbuhler in den übrigen Werken der Großmoguln, da bekanntlich, wie wir uns erinnern, die arabische Kunst das Aeußere der Häuser, Paläste und Moscheen um des Inneren willen vernachlässigte. Auch in Bezug auf den Schmuck ist es kaum anders. Zwar sollte man es für unmöglich halten, die Decoration der Wände noch höher zu treiben, als es in den Prachtsälen der Alhambra geschehen ist. Aber hier auf der maurischen Königsburg ist das Material ein einfacher, gemeiner Stuck, welcher Färbung und Vergoldung erhalten hat, während im Tadj Mehal der Schmuck aus solidem, hartem und edlem Gesteine besteht. All

das Linienspiel, die Ranken und Blumen und Arabesken, die buntgefiederten Vögel sind Mosaik, echte Mosaik, ganz wie die Florentiner Art, die kurz vor jener Zeit in Europa in Mode kam und, von italienischen Künstlern nach Indien gebracht, dort durch die Beherrscher Delhis zu einer Anwendung gelangte, die auch das Staunen von Florenz hervorgerufen hätte. Denn das ist der Unterschied: was in Florenz mit unsäglicher Mühe nur zum Schmucke kleinerer Gegenstände, höchstens für Kästen und Tische hergestellt wird, das überzieht dort alle Wände, das ganze Gebäude von innen und außen. Es ist die mühevollste architektonische Decoration, die jemals angewendet worden und die sich vielleicht erdenken läßt, zugleich aber auch die reichste, kostbarste und solideste.

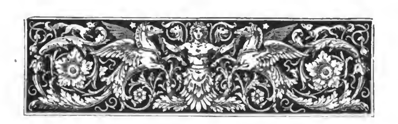
In dieser Beziehung, in diesem Ornamente steht Tadj Mehal nicht allein; es findet sein Seitenstück in manchem Palaste der Mogul-Zeit, auch der Residenz zu Delhi.





III.

Wohnung und Palast im Orient.



Dieser dritte Abschnitt unserer orientalischen Schilderuugen und Betrachtungen soll insbesondere der Wohnung, dem Hause, dem Palaste gewidmet sein. Auch da werden wir wiederum vor allem nach Indien geführt, wo nach dem Falle Granadas, nachdem die geschmückten Hallen der Alhambra von ihrer königlichen Hofhaltung verlassen und dem Untergange preisgegeben waren, der orientalische Palast auf Grundlage des alten und ursprünglichen Planes seine reichste und glänzendste Gestaltung gefunden hat.

Ich sage: seines alten und ursprünglichen Planes. Denn wie die ganze mohammedanische Welt sich in zwei Hälften gespalten hat, in eine turanisch-türkische und eine semitisch-arabische, deren Scheidung von Nordwesten nach Südosten läuft, so haben sich auch zwei verschiedene Arten der Wohnung, selbst zwei verschiedene Arten der Moscheen gebildet. Die einen wie die anderen stehen allerdings auf demselben Grundprincipe, aber die nördliche Hälfte hat sich von demselben so weit entfernt, daß es oft nicht mehr erkennbar bleibt, während die südliche strenger daran festgehalten hat.

Der Unterschied wird dem Leser sofort klar werden, welcher sich einerseits das ägyptische Wohnhaus, andererseits das türkische und persische, wie sie auf der Wiener Weltausstellung standen, in die Erinnerung zurückzurufen vermag. Jenes hatte einen offenen, blumengeschmückten Hof in seiner Mitte, um welchen sich die Gemächer lagerten; diese zwei, das türkische und persische, stellten sich etwa wie unsere einzeln gebauten Häuser dar, nur mit besonderer Anordnung der Gemächer, wie sie vor allem durch die Absperrung des weiblichen Theiles der Familie hervorgerufen war.

Wir haben also im wesentlichen in beiden Arten jene zwei von Anfang an grundverschiedenen Systeme des Hauses, deren Weiterentwickelung, deren Kampf und Vermischung, deren Ausbildung und Veränderung durch Klima, Bodenbeschaffenheit und nationale Sitte die heute noch ungeschriebene Geschichte des Wohnhauses bilden. Das eine System, wieder erkennbar im türkischen und persischen Hause, ist das des Nordens, welches von einem Gemache, von einer einzigen gedeckten Halle ausgeht und sein Licht von außen erhält; das andere ist das des Südens, bei welchem kleine Gemächer einen offenen Hof umgeben und von demselben Licht und Eingang haben. Nur dieses letztere ist das echt orientalische, das mohammedanisch-arabische Haus.

Aehnlich wie mit dem Hause verhält es sich mit der Moschee. Wir erinnern uns aus dem, was wir früher betrachtet haben, daß die alte und ursprüngliche Moschee gar nicht in einem Gebäude, sondern in einem Hofe bestand, in einem umfriedeten, in der Regel mit einem Säulengange umgebenen und in der Mitte mit einem Brunnen versehenen offenen Hofe. Nur die eine Seite, die nach Mekka zugekehrte, welche die Stätte des Gebetes ist, erweiterte sich oder konnte sich zu einer Säulenhalle erweitern, ohne geschlossen zu werden, ohne dem Hofe

seine Bedeutung zu rauben. So waren die Moscheen der Araber, so sind noch die Aegyptens und überhaupt der ganzen südlichen Hälfte der mohammedanischen Welt.

Mit den Türken und unter den Türken wurde es zum Theile anders. Die Türken stammen von einer keineswegs unkünstlerischen Race. Ihre Verwandten, die Tataren, haben Baulust und Bautalent, die Fähigkeit zu jeglicher höheren Kultur, schon in Hoch-Asien, vor allem aber in Indien, hinlänglich bewiesen. Die Türken aber waren immer die Männer des Säbels und zu allen Zeiten größer in der Zerstörung der Kultur als in ihrer Erhaltung oder Erweckung. Prachtliebe, selbst Geschmack kann man ihnen jedoch nicht absprechen, nur waren sie unfähig zu eigenen und originellen Kunstschöpfungen; ihnen fehlte die Begabung, welche die Araber von Bagdad bis Cordova, die Tataren zu Samarkand, zu Delhi und den anderen Hauptstädten ihrer Herrschaft so glänzend bewiesen haben. So lange die Türken nur in Asien herrschten, haben sie nirgends Denkmäler der Kunst und der Kultur, die ihnen eigen wären, hinterlassen; als sie aber in Konstantinopel einzogen und die prächtige Stadt zu ihrer Hauptstadt machten, fühlten sie auch das Bedürfniß, ihrem Glauben, dem nunmehr herrschenden, neben den zahlreichen Kirchen auch vorragende Gebetsstätten zu erbauen. Mit der Umwandlung der Kirchen in Moscheen war es nicht allein und nicht so leicht gethan. Sie hatten aber weder Kunst, noch Künstler; sie hatten jedoch den guten Geschmack, die Hagia Sophia zu bewundern, und sie hatten die Fähigkeit, den mächtigen Eindruck dieser einzigen und gewaltigen Kirche zu fassen und zu würdigen. Die Sophien-Kirche wurde ihr Ideal, und nach der Art dieses Kuppelbaues, mit mehr oder minder genauer Anlehnung an das Muster, erbauten die Sultane — und der Eroberer Konstantinopels begann schon damit — alle

ihre Moscheen. Wie einst schon die Araber sich der byzantinischen und der persischen Künstler bedient hatten, so waren hier Griechen und selbst Italiener die Baumeister der Türken.

Selbstverständlich war mit dieser Nachahmung der Sophien-Kirche der alte Plan der Moschee gründlich verändert. Der Hof und der Brunnen waren nothwendig, und so erhielt jede in eine Moschee verwandelte Kirche, jede neue Moschee einen Hof, aber es war nur ein Vorhof, nur die Nebensache. Das geschlossene, mächtige, mit Kuppeln geschmückte Gebäude wurde für den Plan wie für die Architektur durchaus die Hauptsache, die Moschee selbst zu einem Hause Gottes, zu einer Art Kirche in unserem Sinne. Hunderte von Moscheen, die von den Türken seit der Eroberung Konstantinopels erbaut wurden, tragen alle diesen Charakter.

Mit diesen Moscheen haben die Türken wenigstens etwas geschaffen, was ihnen eigen ist, wenn es auch mit Rücksicht auf das Vorbild und die Baumeister nicht als originell erscheinen kann. Dasselbe kann man kaum von ihrer Civilarchitektur, von Palast und Wohnung, behaupten. Das Beste daran, das Arabesken-Ornament, haben sie von den Persern erhalten, aber sie haben es weder weiter gebildet, noch zu ihrem Eigenen zu machen gewußt, noch haben sie je, sei es in Technik, sei es in Wirkung, so glänzende Beispiele zu schaffen verstanden, wie sie noch heute die verfallenden Wände der Alhambra zieren. Die Paläste der Sultane zu Konstantinopel sind uninteressant in dieser Beziehung wie in rein architektonischer. Mehr in compacten Massen nach Art unserer oder der italienischen Paläste gebaut als nach orientalischer Art um reich geschmückte Höfe und Gärten herumgelagert, haben sie italienische Barockmotive nur dürftig unter orientalisirendem Detail versteckt. Diese Gebäude scheinen orientalisch zu sein und sind es im wesentlichen doch nicht. Die Unsolidität, die

Leichtigkeit des Machwerkes, welche so vielfach die mohammedanische Architektur zu ihrem Nachtheile kennzeichnet, ist bei den Türken, unter deren Herrschaft alle Kultur, die moslimische, wie die christliche, nur immer tiefer und tiefer gesunken ist, vollends eine charakteristische Eigenschaft ihrer Kunstarbeit geworden. Alles, was aus ihrer Hand hervorgegangen, erscheint nachlässig, unfleißig, roh und lieblos, wenigstens wenn man es mit arabischer, mit persischer oder gar mit indischer Arbeit vergleicht. Es ist, als ob die Türken auf europäischem Boden sich nicht zu Hause fühlten, als ob sie sich selbst nur für vorübergehende Eroberer hielten, die heute gekommen sind, um morgen wieder zu verschwinden. Was der eine Sultan gebaut, hat der Nachfolger dem Ruine überlassen. Und was die gewöhnlichen Häuser betrifft, so sind sie, aus Holz gezimmert, eben nur für den Moment gebaut, eine sichere und schnelle Beute der Flammen, die alle Jahre fast mit erschreckender Regelmäßigkeit den zehnten Theil Konstantinopels zerstören.

Heute steht es kaum besser mit den Persern, die noch in den letzten Jahrhunderten, in der Zeit unserer Renaissance, die eigentliche Künstlernation in der mohammedanischen Welt waren. Sie scheinen niemals große Architekten gewesen zu sein, wenigstens seit den Zeiten, als Omar das Sassaniden-Reich zerstörte und seine Länder dem Islam unterwarf. Sie waren die Künstler, welche unter den Khalifen Bagdad bauten, die sagenhafte und märchenvolle Stadt, aber was sie dort bauten, ist heute fast spurlos zu Grunde gegangen. Ihre heutigen Moscheen sind Kuppelbauten, die sich an das türkische Modell nach dem Muster der Sophien-Kirche anschließen. Aber sie sind weit interessanter um ihres Schmuckes willen als wegen ihrer Architektur und Construction. Von außen und innen mit glasirten Fliesen in arabeskenhafter Zeichnung

bedeckt, geben sie den bunten Schimmer der Farbe und eine zierliche Flächendecoration, wo man die Wirkung großer Licht- und Schattenmassen erwartet. Die Perser sind geborene Decorateure, geborene Kleinkünstler, und in dieser Beziehung sind sie vielleicht die Lehrmeister des Orients gewesen nach Westen wie nach Osten, von Konstantinopel bis Delhi und Bombay. Dieses Detail des Ornamentes und der Ausstattung ist auch der Reiz an ihren Wohnungen, die architektonisch ohne Bedeutung, selbst bei den Palästen ohne Wirkung sind. Das Wohnhaus verfällt in Schutt, wenn sein Besitzer stirbt, und es ist bei seiner unsoliden Bauweise kein Schade darum. Die Paläste, mit denen es nicht viel anders ist, bestehen aus einzelnen niederen, pavillonartigen Bauten, zum Theile mit offenen, nur mit Teppichen oder Vorhängen geschlossenen Säulenhallen, verbunden durch Arcadengänge oder gedeckte Corridore, und erstrecken sich so über weite Räume, Höfe mit Brunnen und Kanälen, Gärten mit Blumen und schattigen Bäumen einschließend. So entsteht oftmals wenigstens ein malerischer Effect, der durch die glänzende, farbige Fliesenbekleidung erhöht, heute aber auch nicht selten durch das glitzernd bunte Glas, mit dem man statt der Fliesen die Wände bedeckt, nur beeinträchtigt wird. Im Inneren sind es dann die Teppiche, die Decken, die Goldgewebe, welche Wärme, Behaglichkeit und auch ein künstlerisches Interesse den sonst meist nackten und rohen Mauern verleihen. Es liegt aber in all diesem weder eine blühende Kunst, noch eine besondere Originalität oder Specialität. Die Perser verfallen heute in ihrer Kunst gleich den Türken, wie sie beide als Nation verfallen; was sie gegenwärtig noch Künstlerisches leisten, ist in keiner Weise mehr mit ihren älteren Werken zu vergleichen, mit dem, was sie noch vor wenigen Jahrhunderten, in der Zeit unserer Renaissance, geschaffen und gearbeitet haben.

Während die Perser, die in der That eine gewisse Mittelstellung zwischen der indisch-arabischen Welt einerseits und der türkischen andererseits einnehmen, mit ihren Moscheen sich an das nördliche türkische Modell anlehnen und auch die Wohnhäuser mehr diesen Charakter tragen, mag man in der Anlage der weiten und niedrigen, brunnengeschmückte Höfe umfassenden Paläste das System des südlichen Hauses wiederfinden. Südwärts dieser allerdings sehr imaginären Demarcationslinie, welche die türkische und arabische oder die turanische und die semitische Welt trennt, erscheint es mitunter fast schwerer zu erkennen, und doch ist es überall beibehalten und deutlich und bestimmt ausgesprochen, wenn man sich nur der Veränderungen bewußt wird, welche locale Ursachen herbeigeführt haben. Denn wie sehr auch die muselmännischen Städte das Bestreben haben, sich breithin zu lagern, so ist es doch auch hier geschehen, daß bei wachsender Bevölkerung durch die natürliche Beschränkung des Raumes oder durch die Einengung der Befestigungsmauern das Princip gebrochen und die Häuser in die Höhe getrieben wurden, gerade so wie es mit dem nördlichen Hause in den engen Mauern unserer mittelalterlichen Städte geschehen ist. Man sieht gewissermaßen das Princip ringen mit den Hindernissen, wie man dem pompejanischen Hause das Bestreben ansieht, auch unter den ungünstigsten Verhältnissen, auf dem unregelmäßigsten Raume seine Grundanlage zu behaupten.

Um in dem Hause von Damascus, von Kairo und anderen Städten dieser Hälfte des mohammedanischen Orients das Wesentliche, das Grundprincip wieder zu erkennen, ist es nöthig, auf den Anfang, auf die Ausgangsform zurückzugehen. Und diese ist keine andere als die des griechisch-römischen Hauses, mit welcher wir durch das aufgegrabene Pompeji völlig bekannt und vertraut geworden. Die griechische Kultur

und das römische Weltreich haben beide dieses Haus rings um die Küsten des mittelländischen Meeres von Syrien bis nach Spanien heimisch gemacht. Die Araber haben es vorgefunden und angenommen, wie alle ihre Kunst von der vorhandenen Kunst der eroberten Länder ihren Ausgang genommen hat. Sie haben freilich ihr Vorbild verändert; sie mußten es verändern, theils weil sie neue Kunstformen schufen, theils weil sie andere Lebenssitten hatten. Aber auch in dieser Beziehung war ihnen in ihrem Originale vorgebildet, denn die Trennung des antiken Hauses in eine vordere und in eine hintere Abtheilung, von denen jene dem Manne und seinen Geschäften, diese aber der Frau und der Familie diente, war wie erfunden für die Stellung der Frauen im Mohammedanismus und die spätere Ausbildung des Harems. Noch heute ist sie gerade so vieler Orten wieder zu erkennen, selbst in den mohammedanischen Palästen Indiens. Wie sehr die Verschiedenheit oft nur eine äußerliche ist und nur im Unterschiede des architektonischen oder ornamentalen Details beruht, das würde sich sofort zeigen, wollte man z. B. den Löwenhof der Alhambra seiner Arabesken entkleiden und seine Hufeisenbogen in gerades Gebälke verwandeln. Was übrig bliebe, nämlich die ganze Anlage, wäre fast völlig das antike Haus: im Mittelpunkte der Brunnen, das impluvium, mit dem Garten umher, um diesen im Vierecke der Säulenumgang und hinter demselben die Gemächer, die nach ihm und dem Garten ihren Aus- und Eingang haben. Wollte man diese Abtheilung des Alhambra-Palastes als die den Frauen oder dem inneren Leben des Hauses bestimmte betrachten, wie es in der That der Fall gewesen zu sein scheint, so würde sie der hinteren Abtheilung des antiken Hauses entsprechen. Vollkommen im Einklange damit ist der erste Hof des maurischen Königspalastes, der Hof des Fischteiches genannt, mit seinen Neben-

gemächern als das Atrium dem männlichen Verkehre und den Regierungsgeschäften gewidmet, wie er denn auch mit dem Audienzsaale, dem Saale der Gesandten, abschließt. Wenn diese beiden Theile auf der Alhambra nicht hinter einander wie im antiken Normalhause liegen, sondern im Winkel an einander stoßen, so sind locale Verhältnisse die Ursache, gleichwie das auch im antiken Hause unzählige Male der Fall ist.

Von diesem Grundplane, sowohl von dem des antiken Hauses wie von dem des Alhambra-Palastes, weichen nun freilich in den beiden Hauptstädten der südlichen arabisch-mohammedanischen Welt, in Kairo und Damascus, die Wohnhäuser weit ab. Die Enge der Mauern und der Straßen hat das niedere und breite Gebäude in ein hohes verwandelt und hat zum Theile über einander gelegt, was früher neben einander lag. Und dennoch ist die Hauptsache der Anlage, sogar höchst merkwürdiger Weise, erhalten geblieben.

Auch das Haus zu Kairo und Damascus hat sein Atrium, seinen brunnengeschmückten Innenhof. Man gelangt freilich nicht so in gerader Linie in dasselbe wie bei dem antiken Hause durch das Vestibule. Der Mohammedaner ist argwöhnisch und gestattet keinen Blick in das Innere seiner Wohnung. Der Gang, welcher von der kleinen Pforte in das Innere führt, macht eine Biegung im rechten Winkel und verhindert dadurch den Blick, weiter zu dringen. Wer den wachehaltenden Pförtner und diesen Gang passirt hat, ist auch sofort im Atrium, in jenem Innenhofe, welcher von seinem antiken Vorbilde unverkennbar die Familienzüge bewahrt hat. Die ein wenig vertiefte offene Mitte ist mit einem Marmorbassin und einem Springbrunnen geschmückt. Blumen, grüne Pflanzen, Orangen- und Citronenbäume umstehen ihn, während Schlinggewächse mit schönen Blüthen oder wilder Wein die Wände bedecken. Es ist zwar nur in sehr vornehmen und

reichen Häusern, daß ein Säulengang diesen Hof umgiebt, aber stets liegen an seiner Seite eine oder zwei Hallen (in Damascus Lywan genannt), welche sich mit einem großen Hufeisenbogen nach dem Hofe öffnen. Es sind offenbar die Ueberreste des Peristyls. Schutz und Kühlung gewährend, denn in Damascus liegt diese Halle regelmäßig gegen Süden und öffnet sich nach Norden, mit Marmor gepflastert, mit Divans umstellt, mit getäfeltem Plafond gedeckt und mit Malereien verziert, dient sie des Sommers während des ganzen Tages zu beständigem, eben so reizendem wie angenehmem Aufenthalte. Zuweilen ist auch die Mitte mit hoch emporragender hölzerner Kuppel gedeckt, welche aber nur die Sonnenstrahlen abhält, dagegen die Luft durch ihr offenes Gitterwerk frei und ungehindert hindurchstreichen läßt.

Um dieses Atrium des orientalischen Hauses, um diesen Innenhof oder an seine beide Seiten rechts und links lagern sich die Gemächer. Die im Erdgeschosse vertreten im Winter den Dienst des Lywan, während die reicher geschmückten Besuchs- und Staatszimmer im ersten Stockwerke liegen. Darüber im zweiten befindet sich die Frauenwohnung. Die Frauen sind damit häuslich abgeschlossen, so daß ein Unberufener nicht zu ihnen zu dringen vermag. Die orientalische Sitte duldet nicht, daß sie von fremden Männern gesehen werden, aber sie entzieht ihnen weder den Anblick der Männer, noch den Genuß der freien Luft, des erfrischenden Abends. Zu letzterem Zwecke enthält ihr Geschoß nach einem Außenhofe zu einen offenen Gang nebst einer freien Terrasse. Auch für das Erstere ist gesorgt. Ihre Gemächer enthalten Fenster sowohl in den Innenhof, in die offene Halle und den Lywan wie auf die Straße. Sie vermögen also Alles zu sehen, was hier wie dort vorgeht. Sie sehen, wer eintritt und wer als Freund oder Geschäftsmann im Hause verkehrt. Aber sie selber werden

nicht gesehen. Enge Fenstergitter, meist von reizend zierlicher Drechslerarbeit, verhindern jeden Blick von außen herein, aber durchaus nicht den von innen heraus. Es ist darum hier auch mit gepolsterten Sitzen oder Lagern die Einrichtung so getroffen, daß die Frauen in bequemer, behaglicher Ruhe lange Stunden am Fenster verweilen können, um durch die Beobachtung der Außenwelt sich ein wenig über die Oede und Einförmigkeit ihrer Gefangenschaft zu trösten. So will es der heutige orientalische Brauch. Jene glücklichen Zeiten von Cordova und Bagdad, wo die arabischen Frauen ungehindert mit Dichtern, Gelehrten, Sängern und Musikern verkehrten, wo sie den Ritterspielen beiwohnten und an den fröhlichen Festen der Männer theil nahmen, sind nirgends in der weiten Welt des Mohammedanismus wiedergekehrt.

Nach Art der antiken Wohnung — man mag auch darin einen Vergleich sehen — ist die Decoration der Gemächer reich, die Ausstattung aber gering, wenigstens im Vergleiche zu dem, was wir Alles an beweglichen Gegenständen in unserer Wohnung gebrauchen. Das schwere Geräth der Kisten und Kästen fällt ganz hinweg und wird häufig durch Nischen und Wandschränke ersetzt, oder durch Consolbretter an den Wänden, die allerlei Handgeräth und Gefäß zu tragen haben. Das Hauptstück ist der niedere Divan, gleich dem Lager in der antiken Wohnung; nur ist er mit weniger Kunst hergestellt: ein paar Polster und eine farbenreiche Decke darüber gelegt, das genügt. Selbst die Tische fehlen und werden zur Bequemlichkeit der Lagernden durch niedere, tabouretähnliche Gestelle ersetzt. Dem Ganzen dennoch Glanz, Behaglichkeit, Wärme, selbst den Eindruck einer gewissen Fülle zu geben, muß wiederum das Zaubermittel dienen, die Farbe. Das Licht bricht gedämpft und spielend durch gefärbte Glasfenster herein; der Plafond strahlt in Farben und Vergoldung, die Wände desgleichen, wenn

nicht bunte Teppiche ihre Nacktheit zudecken, wie sie die des Fußbodens verhüllen; die Thüren sind bunt bemalt oder incrustirt; blanke Metallgefäße, glasirte bunte Faiencekrüge, die auf Consolen, in den Nischen, auf den kleinen Tischgestellen umherstehen, geben die Glanzlichter, die Anziehungspunkte für das Auge, die in dem Farbenmeere so nothwendig sind. Der Orientale verzichtet freilich mit dieser Art Decoration auf den Schmuck unserer edleren Kunst, auf die Oelgemälde, die Kupferstiche, die Statuen und Statuetten; wenn aber das Ziel nicht der Genuß des Einzelnen, sondern die stimmungsvolle Harmonie des Ganzen ist, dann steht seine Art der Wohnungsdecoration dem Ziele näher als die unserige.

Befindet sich der Orientale mit diesem Verfahren noch ganz innerhalb der antiken Tradition, wie sehr auch die Zeichnung, die künstlerischen Motive des Ornaments andere geworden sind, so ist das ganz in Gleichem der Fall mit der Entsagung, die er in Bezug auf die äußere Verzierung seines Hauses übt. Das pompejanische Haus kennt in seinem Aeußeren keine reichen Portale, keine Säulenstellung, keine geschmückten Fenster und Gesimse, oder was wir, die wir mehr für die Leute auf der Straße bauen, sonst für nöthig halten. Eine bescheidene Farbentünche, vielleicht in horizontalen Schichten wechselnd, das ist Alles. Geht zufällig ein Fenster auf die Straße hinaus, so hat es das Bedürfniß hervorgerufen und es findet künstlerisch nicht weiter Beachtung. Ganz so ist es in den Städten des Morgenlandes. Die Wand ist in horizontalen Streifen roth und gelb gefärbt, wie aus verschiedenen Schichten von Backsteinen bestehend, das flache Gesims erhält vielleicht noch ein paar Farbentöne mehr, das Thor ist klein und unansehnlich, die Fenster unregelmäßig in Stellung und Größe und vielleicht eben darum nicht ganz ohne Reiz, zumal ihnen fein durchbrochene Holzgitter, selbst Erker vorgebaut

sind. Es ist aber in Allem nur das Nothwendigste geschehen, was durch Brauch und Sitte geboten ist; prunken soll das Haus mit seinem Aeußeren in keiner Weise.

Das ist nun freilich mit dem Hause und Palaste des Mohammedaners in Indien keineswegs der Fall, wenigstens nicht in dem gleichen Maße, nicht in der durchgängigen Regel. Wie in Konstantinopel der europäische Einfluß Paläste mit architektonisch reich und schwer decorirten Façaden geschaffen hat, so hat auf indischem Boden die Hindu-Bauart wesentlich auf die Paläste mohammedanischer Fürsten eingewirkt, hat ihren Grundplan zum Theile erschüttert und, wie uns das schon bei Moscheen und Mausoleen entgegengetreten ist, auch der Façade, der Außenseite architektonische Bedeutung verliehen.

Zur Zeit als die Mohammedaner nach Indien kamen, fanden sie das Land in viele kleine Staaten und Stämme zerfallen, unter viele kleine Fürsten zertheilt, die in unaufhörlichen Kämpfen und Fehden lagen. Es waren Zustände wie im europäischen Mittelalter, in den Zeiten des Faustrechtes, wo Jeder zu Schutz und Trutz gerüstet sein mußte. Unter diesen Umständen hatten sich die Wohnsitze der Großen in feste Schlösser verwandelt, die an malerischer Erscheinung den schönsten und reichsten Burgen des Mittelalters gleichkommen. Die unregelmäßige Silhouette, gewaltige Thürme und Strebepfeiler, Mauerzinnen, Erker, reich geschmückte tiefe Fenster zeichnen die einen wie die anderen aus und geben auch den indischen Schlössern den romantisch-pittoresken Charakter, der bei unseren Ritterburgen noch an ihren Ruinen unser Entzücken erweckt.

Wie mit den Burgen und Schlössern, so ist es mit den Städten, mit den Häusern und Palästen. Das indische Haus kehrt sich keineswegs nach innen, wie das antike und das echte

arabisch-mohammedanische; der Bewohner bedarf der Luft und sucht sie auf Terrassen oder nach der Straße zu. Das Haus steigt in Etagen in die Höhe, nicht aus Mangel an Grundfläche, sondern um der Lebenssitte willen. Darum gewährt die Straße der indischen Stadt ein architektonisch höchst bewegtes, lebendiges Bild. Ueberall giebt es Vorbauten oder hinter Säulen zurücktretende Loggien; Veranden, Erker, Balcone mit geschnitzten Galerien, offen oder mit Kuppeln, die luftig von schlanken Säulen getragen sind, reich verzierte Bogenfenster, vortretende Gesimse, überhängende Dächer, gestützt von verzierten, roth gefärbten Consolen, dazu die schattenspendenden Schirmdächer von gestreiften oder ornamentirten Geweben in lebhaften Farben — das Alles, im Verein mit den offenen Kaufläden und Werkstätten im Erdgeschosse, schafft Leben, Mannigfaltigkeit, ein fröhlich-buntes Aussehen.

Es sind so in ihrem architektonischen Charakter zwei ganz verschiedene Bauarten auf einander gestoßen, die auch wieder in der Liebe zu Glanz und Pracht, zu heiterem Farbenspiele verwandter Natur sind. Es war daher nicht schwer, daß die Einen von den Anderen annahmen, daß die indischen und die mohammedanischen Elemente sich mischten, wenn auch je nach dem vorherrschenden Charakter der Oertlichkeit oder des Erbauers hier das eine Grundprincip, dort das andere vorgewaltet hat und sich bemerkbar macht.

Was die Hindus von den Mohammedanern und ihrer Bauweise angenommen haben, das ist das Arabeskenspiel im Flachornamente, dem sie freilich durch das Hineinfügen und Vorherrschenlassen der Blume einen ihnen eigenthümlichen, der Natur sich nähernden Charakter gegeben haben; das ist ferner die Anwendung des Bogens in allen seinen arabischen Zierformen, gespitzt, gestelzt und gezackt, mit den Arabesken auf allen Flächen, und endlich die Anwendung der maurischen

Kuppel mit ihren Spielformen, der Zwiebelform, der gespitzten wie der gedrückten Form, der Regenschirmform oder jener gestreckten in geschweifter Linie, welche der Gestalt eines umgekehrten Kielbootes gleicht.

Die Mohammedaner ihrerseits haben gelernt, mehr in die Höhe zu bauen, was auch dem indischen Klima entsprechender zu sein scheint, und Werth auf das Aeußere und eine reichere Gestaltung und Verzierung desselben zu legen. Bei der alten arabischen Moschee war es dem Erbauer gleichgiltig, welches Luftprofil sie darbot, wie sich die Massen in ihren großen Verhältnissen, in Schatten und Licht zu einander verhielten, aber die Architekten der Großmoguln haben bei ihren Moscheen und Mausoleen, wie wir das schon gesehen haben, diese Grundbedingungen einer schönen Architektur aufs weiseste bedacht und aufs vollkommenste ausgeführt. Sie haben auch Eines gelernt, was dann weiter in der mohammedanischen Architektur Sitte und Regel geworden ist, nämlich ihre Gebäude und Bauanlagen mit gewaltigen Portalen zu schmücken.

Bei der Vernachlässigung des Aeußeren bedurften weder Haus, noch Palast, noch Moschee nach altarabischer Sitte und Bauart eines geschmückten oder bedeutungsvollen Einganges. Eine unscheinbare Pforte leitete den Eintretenden zu der Pracht des Innern. Selbst die Hauptpforte zur Alhambra ist ein einfaches Thor, das den Besucher wohl mit einem weisen Spruche empfängt, sonst aber mehr dem Eingange in eine Festung gleicht, denn in eine Königsburg. So ist es auch heute noch die Regel im echten Oriente, aber in Indien, darnach in Persien ist es anders geworden. Hier ist das Portal nicht ein Durchgang geblieben, wie immer es auch geschmückt sein mag, sondern es hat sich zu einer mächtigen Halle herausgebildet, die vorne offen und oben mit einer halben Kuppel wie ein Triumphbogen gedeckt ist; Thüren,

die im Verhältnisse unscheinbar sind, führen von ihr in das Innere. Reicher Schmuck farbiger Arabesken, sei es in den Marmor gegraben, sei es in Mosaik ausgeführt, sei es, wie in Persien, in bunt bemalten Fliesen, überdeckt alle Flächen und gewährt einen strahlenden Anblick. Zwischen die Umfassungsmauern gestellt, ragen diese Portale wie selbständige Paläste mächtig empor; selbst an den Moscheen steigen sie mit ihrer reichen Bekrönung oft noch über das Hauptgesims der Wände hinaus und weichen an Höhe nur der Kuppel oder den Minarets.

Es läßt sich nicht leugnen, daß diese Portale mit ihren gewaltigen Verhältnissen und der weiten Oeffnung, die eine Masse von tiefem Schatten bildet, einen höchst imponirenden Eindruck machen, zumal in der Regel noch breite Freitreppen zu ihnen emporführen. Ohne Frage gehören sie auch zum schönsten Schmucke der mächtigen Baugruppen und Bauanlagen des Orients. Als Triumphalpforten an Festgebäuden, die zu feierlichem Empfange einladen, mag man sie sich gefallen lassen. Andererseits aber darf man nicht verkennen, daß sie leicht ihre Aufgaben überschreiten, daß die Menschen, um derentwillen sie da sind, gar klein erscheinen im Vergleiche zu ihnen, daß es widersinnig ist, wenn die Pforte größer als das Haus, so daß es den Eindruck macht, als sollte oder könnte dasselbe durch sie herausmarschiren.

Nichtsdestoweniger sind diese Portale, so sehr sie dem ursprünglichen Geiste der arabischen Baukunst entgegen sind, eine höchst charakteristische Erscheinung für die mohammedanische Architektur Indiens und Persiens geworden. Von den Mausoleen, wie es scheint, auf die Moscheen übergegangen, konnte auch der Palast ihrer nicht mehr entbehren. Schon die älteren Paläste der Großmoguln zeigen sie die Hauptgebäude selber überragend.

Diese Paläste der Großmoguln, einstmals so glänzende

Beispiele ihrer Baukunst wie nur Moscheen und Grabmonumente, sind schwer vom Schicksale betroffen worden. Sie selbst, die Herrscher, haben an ihnen herumgebaut und geändert und nicht selten Baulichkeiten und Verzierungen von reinerem und besserem Stile durch den schlechteren einer verfallenden Kunst ersetzt. Am meisten haben die Engländer gesündigt, indem sie unbarmherzig wegrissen, wo sie für ihre Kasernen Platz brauchten.

Am besten erhalten in seiner ganzen Größe ist noch Akbers Palast in dem märchenhaften Futtehpore, das, wie bereits erzählt worden, eben so schnell erbaut wie verlassen worden. Der Palast ist geblieben, wie er war; keine Hand hat ihn berührt, seitdem der Herrscher und mit dem Herrscher die ganze Bewohnerschaft von dannen gewichen. Nur die Natur ist lebendig geblieben: Blüthengesträuch und Gestrüpp ist emporgewachsen, die Bäume sind hundertjährig geworden und decken mit ihren Schatten die niederen Gebäude, die Höfe, die Wasserbecken und Brunnen. Denn hier ist die Anlage fast noch von altarabischer Art. Die Prachtsäle, fast alle Gemächer zum Aufenthalte liegen noch zu ebener Erde. Weithin über die Fläche eines Hügelrückens ziehen sich die niederen Gebäude hin, viereckige Höfe umgebend, und inmitten dieser Höfe sind Gärten, weite gemauerte Wasserbecken, Kanäle oder Brunnen. Die Gemächer öffnen sich auf die Höfe und Gärten. Man unterscheidet die Gemächer des Moguls, diejenigen, welche zu den Staatsgeschäften, zu großem Empfange dienten, und ebenso jene, welche den Frauen gehörten. Jede der Gemahlinnen des Moguls hatte ihre eigene Abtheilung, ihren eigenen Hof mit den Gemächern umher wie einen Palast für sich. Den schönsten und größten darunter hatte die Sultanin Marie, eine Christin von portugiesischer Herkunft, welcher ihr toleranter Gemahl selbst das Bild einer Verkündung Marias,

das noch heute erhalten, erlaubt hatte. Dieser Hof, den ein schattiger Porticus umgiebt, ist fast ganz von einem gemauerten Teiche eingenommen, aus dessen Mitte sich ein Pavillon erhebt; Marmorbrücken führen von ihm nach allen vier Seiten zur umgebenden Terrasse. In jener Zeit, als die Königin Marie hier wohnte, war natürlich Alles mit Blumen und Gewächsen besetzt, so daß dieser beschränkte Aufenthalt auch in der steinigen Wüste von Futtehpore einigen Reiz darbot. Immerhin mochte sie glücklich sein, diesen Aufenthalt mit demjenigen in den Palästen an dem Ufer der breiten Jumna zu Agra und Delhi vertauschen zu können.

Der Palast zu Delhi war ohne Frage der großartigste und vollendetste von allen, welche die Moguln errichtet haben. Jener zu Futtehpore steht noch fast im Anfange der Mogul-Zeit; weder die Architektur, noch die Decoration hat ihren Höhepunkt erreicht. Der Palast zu Delhi aber ist ein Werk der höchsten Blüthezeit, ein Werk Schah Jehans, des Erbauers der großen Moschee, der Perlenmoschee in Agra und des Tadj Mehal. Er ist der Schluß der überaus glänzenden und glorreichen Bauthätigkeit dieses großen Herrschers.

Auch der Palast zu Delhi, der sich auf breiter Terrasse in langer Linie über dem Stromufer erhebt, umschließt oder umschloß in dem gewaltigen Vierecke seiner Ringmauern zahllose Höfe, Gärten und Gebäude, die durch Corridore und Arcadengalerien verbunden waren. Nur allein die Räumlichkeiten, welche den Frauen bestimmt waren, nahmen eine größere Fläche ein als diejenigen irgend eines modernen europäischen Palastes. Aber soviel und vielerlei die Ringmauern umfassen, so war doch Alles nach einheitlichem Plane geordnet und symmetrisch in den großen Zügen und Linien. Den Gebäuden, welche rechts mit ihren Höfen und Gärten dem intimeren Leben und den Frauen vor allem gewidmet waren, entsprach

zur Linken des Eingangs der von Bauten umschlossene Hauptgarten, während in der Mitte in gerader Linie vom Eingange bis zum Flusse die Empfangssäle, Staats- und Festgemächer lagen, mit den Wohngebäuden nach beiden Seiten durch lange Bogengänge verbunden. Auf dieser Mittellinie trat man zunächst durch das gewaltige Triumphportal des Einganges und seine große Halle in eine breite Arcadengalerie, die geradeaus in einen quadratischen, von Bogengängen umgebenen Hof führte, der ein Bassin in seiner Mitte hatte. Dem Eingange gegenüber lag die Musikhalle, durch welche hindurch man wieder in den Haupthof trat, der die Mitte der gesammten Anlagen bildete. Auch dieser war von Arcaden umgeben, aber sein Hauptschmuck war die zu ihm gehörige Audienzhalle, ein offener, von Pfeilerreihen gebildeter Saal, der einst die reichste Arbeit der indischen Kunst, den Pfauenthron des Großmoguls, zu zeigen hatte und mit dem incrustirten Mosaikschmucke seiner Wände das Höchste aufwies, was die indisch-mohammedanische Kunst in ihrer schönsten Zeit zu leisten vermochte. Nach rückwärts ging die Audienzhalle wiederum auf einen Garten hinaus, hinter welchem eine neue Halle mit offener Arkadenreihe sich auf der Terrasse über dem Ufer der Jumna erhob und den freien Blick über den breiten, still hinabgleitenden Strom und hinaus in die weite Ferne gestattete.

Ueberall waren die weiten Hallen, die Corridore mit ihren gezackten Bogen, die Gemächer und Pavillons aus kostbarem Gesteine aufgeführt; es war der reinste, fleckenlose weiße Marmor, mit andersfarbigen Steinen incrustirt. Wie im Inneren des Tadj Mehal, so bestand auch im Audienzsaale und vielen anderen Räumen aller Schmuck, der in den reizvollen indischen Blumenarabesken mit bunten Vögeln dazwischen alle Wände und Pfeiler und Arcaden überdeckte, in der kost-

baren Mosaik nach Florentiner Art. Die Edelsteine aller Farben in der weißen Fläche gewährten ein zauberhaftes Spiel, wenn die Sonne durch die offenen Bogen ihren Eingang fand. Aber man gestattete ihr selten den Einlaß, denn man brauchte des Schutzes mehr denn ihrer Strahlen. So hingen denn vor jenen Oeffnungen der Arcaden in schweren Falten, von goldenen Ketten getragen und gebunden, jene goldgewirkten oder goldgestickten Seidenstoffe Indiens, wie sie keine Zeit, keine Nation jemals so reich, wirkungsvoll und edel zugleich hat hervorbringen können, und ein gleicher, in Gold überaus reich gestickter Stoff überzog den ganzen Plafond. Draußen in Höfen und Gärten standen die seltensten und fremdartigsten Pflanzen, Bäume und Blumen; blühende Bosquets zogen sich um Brunnen und Bassins oder die Kanäle entlang, die mit ihrem fließenden und springenden Gewässer der duftgeschwängerten Luft Erfrischung und Kühlung gewährten. So mag die Inschrift Wahrheit haben, die man in diesem Palaste liest: „Wenn es ein Paradies auf Erden giebt, so ist es hier, so ist es hier."

Und welch ein Leben bewegte sich hier unter den großen Beherrschern Delhis, welch ein glänzendes Schauspiel entfaltete sich, würdig und entsprechend dieser Pracht der Räume! Die Masse geschmückter Soldaten und Hofleute, mit ihren funkelnden Waffen und goldgewirkten Kleidern, die Schaaren der Sklaven und Diener, welche buntfarbige Palankine und Sonnenschirme trugen, die edlen Pferde mit ihrem reichen, edelsteinbesetzten Geschirre, die gewaltigen Elephanten mit ihren kostbaren Decken — der Glanz, die Pracht, der Reichthum der Großmoguln ist ja sprichwörtlich geworden durch die ganze Welt bis auf unsere Zeiten. Wenn wir uns einen feenhaften, zauberischen Glanz und Pomp vergegenwärtigen wollen, so haben

wir nichts Höheres zum Vergleiche als eben den Hof jener mächtigen Beherrscher Delhis.

Und was ist nun übrig von all dieser Herrlichkeit? Wie ein Märchen mag sie dem erscheinen, der heute ihre berühmte Stätte besucht. Kaum daß er sie findet, daß er endlich noch ihre Spuren entdeckt. Statt des glänzenden Hofstaates und der waffenfunkelnden Kriegsleute des Moguls stößt er auf englische Schildwachen und Beamte. Jene weiten Arcaden, jene Gemächer und Pavillons der Frauen sind gänzlich verschwunden; von all den Gärten, ihren Bäumen, Gesträuchern und Blumen ist nichts übrig geblieben als ein paar halbverwitterte Stämme. Nach den Resten des Palastes suchend, entdeckt er endlich hinter langgestreckten Kasernen, die so nüchtern und reizlos sind wie nur ein Bureaubau auf Erden, dasjenige, was in der That noch erhalten ist vom Palaste der Großmoguln. Es ist der Audienzsaal mit einigen Nebenräumen nebst den Badegemächern. Und auch nur die letzteren mit ihren marmornen, mit eingelegten Steinen verzierten Wänden und Fußböden sind allein geblieben, wie sie waren. Sonst sind die Oeffnungen der phantasievollen maurischen Bögen mit Backsteinen geschlossen und die Edelstein-Arabesken der Wände unter weißer Kalktünche verschwunden. Dasselbe Schicksal hatte auch den Audienzsaal und all seine reichen und kostbaren Mosaiken betroffen. Aber die Entrüstung der fremden Besucher über solche Barbarei hat wenigstens diesen Raum wieder freigemacht. Die Tünche ist wieder abgewaschen, der Schmuck ist aufs neue sichtbar geworden und giebt mit Hilfe der Phantasie eine Idee von dem, was einst die staunende Bewunderung der Welt erregte.

Auch in der Palastanlage zu Delhi, zu deren Kenntniß wir nur durch einen alten, noch erhaltenen Plan gelangen, so großartig sie ist, vermögen wir unschwer noch das Princip

des antiken und des altorientalischen Hauses wieder zu finden. Man wird nicht irre gehen, wenn man den innersten Haupthof mit seiner offenen Audienzhalle auf das Atrium und seinen Säulenumgang zurückführt. Freilich haben sich die Gebäude selbst, die ohne Zweifel mehrere Etagen hatten, so wie der gewaltige Portalbau und viele andere Einzelheiten gar weit von ihrem Urbilde entfernt. Immerhin ist in den Palastanlagen der Großmoguln während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts das Grundprincip noch lebendig.

Das ist nun keineswegs so in den neueren indischen Palästen der Fall, namentlich in all jenen der radschputischen Fürsten, bei denen mit Unabhängigkeit und Unzugänglichkeit auch indische Sitte und Art sich länger und fester erhalten hat. Zwar erstrecken auch diese Paläste sich über weite Flächen und umschließen Höfe in ihrer Mitte, wie es bei dem Bedürfnisse eines glänzenden Hofstaates und einer großen Leibwache nicht anders sein kann, aber ihr Bauprincip und ihre Wohnart gehen nach oben. In den Städten wie auf dem Lande wachsen die Gebäude bis fünf und sechs Etagen hoch, und je höher sie steigen, desto reicher wird der Schmuck, desto lebendiger die Gliederung, desto bewegter das Profil. Ganz im Gegensatze gegen die Sitte des Arabers und des Moslimen überhaupt, die zur ebenen Erde wohnen, suchen jene indischen Großen und Fürsten ihre Wohnung oben in den höheren Geschossen oder auf dem Dache, das will sagen: auf der Terrasse des Hauses, und überlassen die unteren Räume der zahlreichen Dienerschaft und der Leibwache. Die Unbequemlichkeit des Treppensteigens ersparen sie sich dadurch, daß sie überhaupt keiner Treppen sich bedienen, sondern sanfte Rampen in gleichmäßiger Steigung hinaufführen. Alle geschmückten Staats- und Wohngemächer liegen oben, und nicht nur das, sondern der Herr lebt, so viel er kann, um möglichst den Genuß der

freien Luft zu haben, ganz auf der Terrasse. Hier giebt es daher offene Kioske oder geschlossene Pavillons mit leichten Kuppeln, Zelte von buntfarbigen Stoffen, ausgestattet mit schwellenden Divans und anderem Geräthe, wie es zum behaglichen Aufenthalte erforderlich ist. Hier ist es daher, wo der Herr in der Regel seine Besuche empfängt, wo er seine Geschäfte vollzieht und die Stunden der Siesta verraucht und verträumt.

Bei solcher Anordnung und Lebensweise haben denn auch diese Paläste der indischen Großen und Fürsten eine ganz andere achitektonische Physiognomie als diejenigen von eigentlich mohammedanischer Art. Um diese letzteren zu würdigen, muß man hineingehen und sie von innen aus betrachten und beurtheilen, während jene schon von außen einen imponirenden, mitunter sehr mächtigen und immer reichen Anblick gewähren. Der untere Theil ist architektonisch immer vernachlässigt, meist ganz einfach und roh. Weiter hinauf aber, wo die Wohnungen beginnen, da giebt es Reihen reich geschmückter Fenster, die mit zierlichst durchbrochenen, dünnen Tafeln von weißem Marmor geschlossen sind; da giebt es Erker und Balcone mit Balustraden und Säulchen, überdeckt mit dem zartesten geschnitzten oder in Stein gemeißelten Ornament; da giebt es loggienartige Arcadenreihen, oft mehrere über einander, vorn offen, mit weiten, gezackten Bögen, die mit dunklen Schattenmassen die weißen Marmorwände durchbrechen; da giebt es oben auf höchster Höhe zahlreiche Kioske, Pavillons und Thürmchen, die mit mannigfaltigen, barock gebildeten Kuppeln, mit ihren vergoldeten Spitzen und Windfahnen, endlich mit bunten Zelten ein in Linien, Figuren und Farben überaus reiches Bild aus dem dunklen Blau des Himmels herausschneiden.

Aber mit diesen Eigenthümlichkeiten ist die Charakteristik des indischen Palastes nicht erschöpft; man muß ihn zugleich

in Verbindung mit der umgebenden Natur, mit Grün und Wasser betrachten. Denn der Indier bedenkt und wählt auf das weiseste und vortheilhafteste die Lage seines Palastes und liebt es, ihn auf die Höhe eines Ufers, einer abschüssigen Fläche zu stellen, die sodann in Gartenterrassen verwandelt wird.

Was ihn aber ganz vor allem reizt und seine Wahl leitet, das ist das Wasser, die Sehnsucht nach dem blanken und erfrischenden Elemente, das ihm unter der glühenden Sonne so unentbehrlich ist. Es giebt Gegenden in Indien, in den Niederungen des Ganges, wo das Wasser in Ueberfluß vorhanden, wo es stagnirt und sumpfige Fieberluft erzeugt, aber im vorderen Indien, im Lande der Radschputen, da ist viel weites, steiniges Land, das allerdings mit lieblichen und fruchtbaren Thälern abwechselt. Aber die Lieblichkeit dieser Thäler ist auch ein Werk der Kunst, dadurch, daß man Brunnen gegraben, die Bäche gestaut und Seen und Teiche gebildet hat. Am Wasser sind Wälder entstanden, Ansiedlungen gegründet, Dörfer und Städte, Schlösser und Villen und Tempel errichtet. Wer dem Lande Wasser und Wald gegeben, der ist alle Zeit sein Wohlthäter geworden.

Solche künstliche Gewässer, die zahlreich vorhanden, sind der Segen des Landes. Aber zum Segen, zum Nutzen hat sich die Schönheit, die Romantik gesellt. Wie im Zaubermärchen steigen die Schlösser oft mitten aus dem dicht umwaldeten Teiche empor, den blanken Marmor von Lianen und Blüthengewächsen umwuchert, ihre überhängenden Balcone und Galerien, ihre schattigen Arcadengänge in der dunklen Fluth wiederspiegelnd: ein venetianischer Palast — und reicher und phantastischer als dieser — mitten in das Tropenland, in eine üppige Vegetation, in sein Feuerlicht und unter die tiefe Bläue seines Himmels versetzt.

Es giebt überall dieser Schlösser und Paläste, zu Baroda, Ahmedabad, Jeypore, Ulwur, Gwalior und in anderen Städten, aber der schönste und großartigste von allen ist der zu Oudeypour, der Residenz des Königs von Meywar, nicht des mächtigsten, aber des ältesten und berühmtesten dieser Fürstenstämme, dessen Oberhaupt sich die „Sonne der Hindus“ nennt. In einem weiten, von hohen Bergen umschlossenen Thale erstreckt sich fast meilenweit der künstliche See von Petschola, an seinen Ufern von niedrigen, zum Theile felsigen Hügeln begleitet. Auf dem Kamme dieser Hügel, parallel dem See, alle Reize vereinigend, welche Natur und Kunst nach Landesart gewähren können, liegt in langer, imponirender Flucht der stolze Bau. Die Fläche des Plateaus ist künstlich vergrößert, indem die Architekten auf der Seeseite gewaltige Terrassen in dreifachen gewölbten Etagen aufführten. So erhebt sich das Ganze zu wunderbarer Höhe. Das Bauwerk, zum Theile älter, zum Theile von neuer Schöpfung, zeigt Thürme mit eleganten Kuppeln, luftige Pavillons, offene Arcaden, Galerien, Fensterreihen mit durchbrochenen Marmorrosetten und daneben überaus reichen Schmuck der Sculpturen. Im Inneren führen sanft ansteigende Corridore von Etage zu Etage und leiten zu den Prachtgemächern, deren Wände, mit polirtem Marmor gedeckt, selbst noch den Schmuck der Incrustirung mit edlen Steinarten zeigen. Was nur Indien sonst an decorativer Kunst zu leisten vermag, das findet sich hier glänzend beisammen: Draperien vor allen Oeffnungen in goldgewebten Stoffen, weiche Lager und Kissen, bunte, reiche Teppiche auf dem Boden. Aber auch Europa hat sich eingestellt mit mächtigen Spiegeln und allerlei Schüsseln und Geräthen von Glas, Faience und Porzellan, von denen der indische Decorateur einen wundersamen Gebrauch gemacht hat. Teller und Geschirr, das mit seiner Malerei eben so werthlos ist wie ohne Geschmack, hat

er so liebenswürdig und geschickt als Wandschmuck zusammengestellt, daß sie in dieser Zusammenstellung einen decorativen Reiz gewinnen und einen Effect machen, den sie für sich allein durchaus nicht besitzen.

Diese Zimmer hoch oben mögen wohl ein entzückender Aufenthalt sein. Nicht bloß, daß die Kunst sie in jeder Weise geschmückt hat, daß man eine Luft athmet, so rein, wie man sie da oben zu haben vermag: es ist auch für Kühlung und Erfrischung reichlich gesorgt, denn durch alle Gemächer eilen Kanäle laufenden Wassers oder senden Fontainen ihre Strahlen umher, Luft und Blumen befeuchtend. Selbst hoch oben, über der dreifach gewölbten Terrasse, giebt es einen Garten mit Blumenbeeten und großen, schattenspendenden Bäumen. In der Mitte ist ein Bassin, von welchem nach allen Seiten Marmorkanäle mit incrustirten Ornamenten ausgehen; in ihnen fließt das Wasser dahin, um sich murmelnd in Blüthengebüsch, unter Orangen und Granaten zu verlieren. Ein Marmorgeländer umgiebt den verzauberten Ort, von dem man nicht weiß, ob er selber mehr Reiz gewährt oder die entzückende Aussicht, die man von seiner Höhe herab genießt. Der Blick beherrscht Schloß, Stadt und Land, gleitet auf der Seeseite die Terrassen und Gartenanlagen herab, überschaut dazwischen die große Zahl luftiger Kioske und anderer Ziergebäude mit ihren Loggien und blinkenden Kuppeln, überfliegt die glänzende Fläche des Sees und verliert sich in weiter, duftiger Ferne oder findet seine Grenze an den hohen Bergen.

Aber der See hat noch seine besonderen Reize und birgt seine geheimen Wunder. In ziemlicher Entfernung vom Ufer, nur zu Schiff erreichbar, erheben sich ein paar Inseln aus seinem Spiegel, ganz von üppigtropischer Vegetation umhüllt. Schlanke Stämme von Palmen ragen hoch darüber empor, wiegen ihre Köpfe und schwingen ihre Fächerzweige, wenn

eine leichte Brise den See bewegt. Zwischen dem Grün lugen weiße Kuppeln mit vergoldeten Spitzen und Halbmonden hervor und lassen ahnen, daß die Kunst, die Lebenskunst des Indiers auch hier sich einen reizenden Aufenthalt geschaffen hat. Man landet an einer Marmorstiege, die von steinernen Elephanten flankirt ist, betritt den wunderbarsten Garten und erblickt, halb unter Bäumen versteckt, einen überaus anmuthigen Sommerpalast. Wasser rauscht nach allen Seiten, bewässert und besprengt die Blumenpracht; Kioske und andere kleine zierliche Lustgebäude liegen in tiefster Einsamkeit oder gewähren die Aussicht auf den See, das Schloß und das ganze Gestade. Der Palast selbst ist klein und zierlich, ein wahrer Edelstein in seiner Art, aber er enthält nichtsdestoweniger Fest- und Empfangssäle, Speise- und Wohngemächer, Alles mit höchster Kunst und Mosaik, Malerei und Sculptur verziert und mit aller Ueppigkeit des Orients zu einem Aufenthalte des Genusses ausgestattet. Einzelne Gemächer sind offen, so daß die freie Luft hindurchstreichen kann, oder sie sperren sich ab mit kostbaren Vorhängen; andere sind kühl, geschlossen, mit dämmerigfarbigem Lichte. Ueberall ist lebendiges Wasser in Ueberfluß; zuweilen fällt es wie ein Vorhang, wie ein Schirm in breitem, blinkendem Strahle herab und hüllt die dahinter Sitzenden völlig ein wie in einem Zelte.

Das ist wohl ein Aufenthalt des Vergnügens, zum üppigen Lebensgenusse geschaffen, dieses mächtige, reiche Schloß, der See mit seinen Inseln, die mit Palästen, Villen und Gärten besetzten Ufer, die Berge und der Wald in der Ferne, dazu der dunkle Himmel, die durchleuchteten Farben der Luft, wie sie tief und glühend nur die Sonne Indiens hervorbringt. Der Fürst von Oudeypour, die „Sonne der Hindus", mag sich glücklich schätzen, sei es, daß er auf seiner Marmorterrasse oben auf dem Schlosse, umgeben von seinem glänzenden Hof-

staate, die Blicke schweifen läßt über die wunderbare Scenerie, sei es, daß er auf glänzender Barke unter goldstrahlendem Baldachin das üppig-reiche Ufer entlang fährt, sei es, daß er auf einer jener Inseln im Zauberpalaste Siesta hält, die heißen, schwülen Tagesstunden auf Sammetpolstern in süßer Träumerei verbringt, oder sich die Melancholie durch den Gesang und Tanz seiner Bajaderen zerstreuen läßt.

Ein capuanisches Leben, eine üppige Kunst! Aber es ist Alles, was geblieben von einer großen Vergangenheit. Herrscher und Volk, Leben und Kunst, Alles ist im Verfalle begriffen; Macht und Größe sind verschwunden unter der Oberherrlichkeit Englands; zu kriegerischen Thaten, gleich denen der Vorfahren, zu energischem Aufraffen ist keine Gelegenheit mehr gegeben. Die indische Kunst, so viel Schönes und Bewunderns-würdiges sie noch hervorbringt, so viel wir selber noch von ihr lernen können, sie ist doch nur ein Schatten, nur ein Abglanz von dem, was sie einstens war. Und so ist es überall mit der ganzen Kunstthätigkeit im heutigen Orient. Sie verfällt gleich den Nationen, und moderner europäischer Einfluß, moderne Zeichnung, moderne Farben zersetzen, was sie noch an Eigenthümlichem sich bewahrt hatte. Wird sie jemals sich wieder erheben, wie sie nach dem Untergange der maurisch-arabischen Kultur und dem Falle Granadas eine neue, schönere Blüthe in Indien erstehen sah? Ein Zweifel ist wohl gerechtfertigt, daß dieses das Resultat der orientalischen Frage sein wird.



IV.

Metall- und Schmuckarbeiten des Orients.



1.

In der alten Ruinenstadt Delhi im Hofe jenes Jainatempels, aus welchem Sultan Kutab der Eroberer seine Hauptmoschee machte, steht eine eiserne Säule, die nachweislich den ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt angehört, also einer Zeit, da die Fable convenue unserer Prähistoriker ihr Eisenzeitalter kaum beginnen läßt. Diese Säule, welche der Glaube des Hindu bis in den Mittelpunkt der Erde hinabreichen ließ, ist nur 23 Fuß lang und 1—2 Fuß im Durchmesser. Das ist wenig für eine Säule von gewöhnlicher Art, aber sie ist solid von geschmiedetem Eisen, und das will viel sagen, sie ist ein Werk der Technik, das wir mit all' unserer mechanischen Weisheit, mit der Kraft unserer Dampfhämmer erst in den jüngsten Tagen zu stande gebracht haben und wenn nicht als ein Wunder — daran glauben wir in diesen Dingen nicht —, doch als einen Triumph der modernen Wissenschaft und Arbeit betrachten. Wie viel Jahrhunderte, wie viel Jahrtausende der Behandlung und der Kunde des Eisens müssen voraufgegangen sein, bis diese erstaunliche Leistung der Hinduschmiede zu stande gebracht werden konnte!

Das Nachdenken darüber führt uns in aschgraue Zeiten hinauf; und da hinauf, wo sich alle Geschichte, alle menschliche Erinnerung verliert, von wo nur das Märchen in seiner bunten Gestalt zu uns herabgekommen, versteigt sich auch die Metallarbeit des Orients. Ihr Ursprung, ihre Ausbildung selbst ist weit älter als alle Geschichte, von der wir Kunde haben. Fertig steht sie viertausend Jahre vor Christo am Anfange unseres egyptischen Wissens, und so überall in Asien, wo und wann seine Völker in die Geschichte eintreten.

Doch nicht vom Alterthum soll die Rede sein, sondern von dem, was noch heute geschieht oder allenfalls in den letzten Jahrhunderten gearbeitet worden. Wir wollten aber an das hohe Alter erinnern, um die Vollendung, die Feinheit und Vielseitigkeit der Technik, die noch heute in den Metallarbeiten Asiens lehrreich fortlebt, begreiflich erscheinen zu lassen.

Freilich haben auch sie ihren Höhepunkt hinter sich und sind unleugbar im Sinken begriffen. Das beweiset nicht bloß die Tradition, die, vielleicht übertreibend, von Wundern berichtet, denen heute nichts mehr an die Seite zu stellen ist. In Sammlungen, wo es orientalische Arbeiten giebt, macht man leicht die Beobachtung, daß dieselben vollkommener, reiner und kunstvoller sind, je höher ihr Alter ist. Es ist ein großer Unterschied zwischen dem, was die orientalische Metallarbeit im sechzehnten Jahrhunderte leistete, und dem, was sie heute leistet.

Und doch ist der Unterschied weitaus nicht so bedeutend wie in Europa. Hier war es am Ausgang des Mittelalters und in den Zeiten der Renaissance ebenso der Aufschwung der Künste wie die Noth des bedrängten Ritterthums gewesen, welche die Metallarbeit nach allen Richtungen zu einer außerordentlichen Entwickelung getrieben und eine Fülle reizender Ziertechnik ausgebildet hatte. Aber eine Technik nach der anderen war im Laufe des siebzehnten und achtzehnten Jahr-

hunderts wieder fast völlig ausgelöscht worden und alle Kunst des Eisens zuletzt auf den Guß, die am wenigsten künstlerische Weise von allen, beschränkt worden.

Nicht so im Orient. Man sieht seit dem sechzehnten Jahrhundert — ältere Metallarbeiten kommen uns äußerst selten zu Gesicht — die Arbeit schlechter werden, man sieht eine feinere und schwierigere Technik durch eine leichtere, zugleich unsolidere ersetzt: aber schließlich steht noch so ziemlich Alles, das Eine hier das Andere dort, in solcher Uebung, daß es unsere Arbeit beschämt und sich, wie es schon einmal gewesen, wiederum als ihren Lehrmeister erweisen könnte.

Die asiatische Metallarbeit theilt den Charakter aller orientalischen Kunst: sie ist wesentlich Dekoration und Dekoration der Fläche. Die Ursache ist dieselbe: der Mangel an Sinn für die Darstellung der menschlichen Figur, der mit den Arabern und ihrer Herrschaft gekommen war, oder das mißverstandene Verbot des Koran in Bezug auf die Nachahmung des Lebendigen haben überall die hohe Kunst in Skulptur und Malerei nicht zur Entfaltung kommen lassen, dagegen die andere Seite, die ornamentale, zur reichsten und höchsten Blüthe getrieben. Im alten Indien, in der Kunst der Jainas war es allerdings anders und ebenso, wenn auch in beschränkter Weise noch heute in China und Japan, wo große und selbst kolossale Figuren im Erzguß nicht zu den Seltenheiten gehören, aber wir wollen hier weder von den alten Indiern reden noch von einer so absonderlichen Kunst wie die von China und Japan, die dem übrigen Asien gegenüber sowie für alle Welt ein eigenes Reich für sich bildet.

Von großen Werken im Erzguß, die der Stolz der europäischen Metallkunst geblieben sind, während unsere Bearbeitung des Goldes, des Silbers, des Eisens von Stufe zu Stufe herabsank, ist also nichts zu melden. Die Verwerthung der

Metalle zu monumentalen Zwecken, wie sie im hohen Alterthum stattfand, hat aufgehört. Weder dienen sie zur künstlerischen Verkleidung und Verzierung der Gebäude, noch setzt der Orientale seinen Heroen Denkmäler, seitdem der Jaina seine nackten, langohrigen Philosophen nicht mehr in Bildsäulen mit gekreuzten Beinen darstellt. Es handelt sich also im wesentlichen um Waffen, Hausgeräth und Schmuck.

In diesen dreierlei Gegenständen liegt auch ein gewisser Fortschritt vom unedlen Metall zu edlen, obwohl das nicht ganz der Sachlage entspricht, denn der Orientale hat sein Eisen mit so feiner und so reicher Kunst zu verzieren gewußt, und es namentlich so mit Gold und Silber verbunden, daß er den feilen Stoff wahrhaft veredelt hat. Aber er hat es nicht allein durch die äußere Verzierung gethan, er hat das Eisen selbst in sich, in seinen Eigenschaften, in seinem Aussehen verbessert und zu einem werthvollen Gegenstande gemacht. Diese alten Klingen und Gewehrläufe von polirtem grauen Stahl, auf denen unscheinbare, unregelmäßige Linien ein höchst willkürliches Muster bilden, sind um ihrer selbst willen der gesuchte und theuer bezahlte Stolz der Waffenfreunde und Kunstsammler.

Man bezeichnet gewöhnlich Damascus als die Heimath dieser elastischen, mit den willkürlichen Linien verzierten Waffen, nennt sie Damascenerklingen und ihre Ornamentation Damascirung oder Damascinirung. Nun ist allerdings Damascus seit Jahrhunderten die Stätte „türkischer“ Waffenfabrikation und mancher anderen kunstreichen Industrie; Timur soll selbst von ihr eine Anzahl Waffenschmiede genommen und in seine östlichen Länder verpflanzt haben. Einstmals mag das richtig gewesen sein; wenigstens sagt Chardin, der Orientreisende, daß in vergangenen Jahrhunderten jene vortrefflichen Klingen zu Damascus angefertigt worden, und zwar aus indischem Stahl, welcher über das rothe Meer dahingekommen. Heute

und schon lange ist das nicht mehr der Fall. Damascus ist der Waffenmarkt des Orients, und wer glücklich ist, findet vielleicht bei seinen Antiquaren noch eine alte berühmte Klinge, aber geschmiedet werden sie dort nicht mehr. Schon Tavernier, der Vorgänger Chardins, der in den Zeiten unseres dreißigjährigen Krieges wiederholt Asien durchstrich und in allen Zweigen der Metallarbeit ein Kenner und Fachmann war, bekämpft ausdrücklich diesen Irrthum.

Nach ihm und anderen, auch neueren Berichterstattern, ist ihre Heimath weiter östlich, in Persien und noch jenseits desselben, in Khorassan, Schiras, Ispahan, Kerman, Herat und Metsched. Hier werden oder wurden sie verfertigt, aber nicht aus persischem Stahl, denn dieser, wie Chardin sagt, ist hart wie Diamant und spröde wie Glas. Nach Tavernier kommt der Stahl zu diesen Klingen aus Golconda in Indien in der Form und Größe eines Pariser Soubrotes. Seine Beschaffenheit zu prüfen, bricht man jedes Stück — denn nicht alle sind gut genug oder gleich gut — mitten auseinander. Jede Hälfte ist ausreichend für eine Säbelklinge. Auch Chardin läßt den Stahl aus Indien kommen, behauptet aber, daß er in Persien mit dem persischen Stahl gemischt, zusammengeschmiedet werde, wodurch er seine eigenthümliche Beschaffenheit erhalte, denn zu der Diamanthärte des persischen geselle sich die Elasticität des weichen indischen Stahls.

Aber es kommt die Art der Bearbeitung hinzu, seine Eigenschaften hervorzurufen. Wollte man, sagt Tavernier, diesen Stahl nach unserer Weise bearbeiten, das heißt ihn so heiß machen und so rasch durch Untertauchen in Wasser abkühlen, so würde er spröde werden wie Glas. Nach seiner Angabe macht man ihn rothglühend und wickelt ihn in nasses Tuch. Damit stimmt Chardin und im wesentlichen, nur daß das Verfahren genauer beschrieben wird, ein englischer Be-

richterstatter, Murdoch Smith, der als Offizier seit längerer Zeit in Persien residirt und dem South-Kensington-Museum in London seine persische Sammlung verschafft und beschrieben hat. Auch nach ihm werden die wahren und echten Damascenerklingen in Persien aus einer besonderen Art Eisen gemacht. Wenn sie zu ihrer Form geschmiedet sind, werden sie sechs bis acht Tage lang in eine mäßige Hitze gegeben, welche durch trockenen Dünger von Kühen und anderen Thieren gleichmäßig erhalten wird. Dieser Dünger giebt keine intensive Hitze und soll, so glaubt man, die Salze enthalten, welche zur Entwickelung der eigenthümlichen Eigenschaften nothwendig sind. Aus dem Ofen genommen, läßt man den Stahl in seiner Hitze sich ruhig abkühlen und polirt ihn sodann.

Er hat damit seine Schneidigkeit, seine Biegsamkeit und Elasticität gewonnen, nicht aber jene Verzierung, den „Damast". Um diesen herauszubringen, bedarf es einer neuen Behandlung des Stahls, einer Aetzung mit Vitriol, wie Tavernier angiebt. Nach Murdoch Smith besteht das Aetzmittel in drei Theilen von einem Mineral, das in zehn Theilen Wasser aufgelöst ist. Dieses wird mittelst Baumwollwatte mit dem Stahl in Verbindung gebracht und mit kaltem Wasser wieder abgewaschen und der Vorgang wiederholt, bis der Damast klar und deutlich erscheint.

Nach gewöhnlicher Annahme ist dieser damascirte Stahl aus Nägeln oder sonst allerlei kleinen Stücken Eisens zusammengeschmiedet oder geschweißt, so daß die Damastzeichnung durch den ganzen Stoff hindurchginge. Wenn das wirklich der Fall sein sollte, wie z. B. Semper annimmt — weder Tavernier, noch Chardin, noch Murdoch Smith reden davon —, so ist diese Schweißung schon in Indien vor sich gegangen, und der Damast auf der fertigen Klinge durch die Aetzung nur deutlicher hervorgetreten. Man könnte auch annehmen, daß das

Zusammenschmieden des persischen und indischen Stahls die Ursache sei. Chardin selbst, der dieses berichtet, meint aber, daß der indische Stahl schon nach seiner Naturbeschaffenheit voll Adern sei. Gewiß ist aber, daß die Aetzung hinzutritt und ebenso gewiß, daß diese Art Verzierung auch durch bloße Aetzung, wenn man will als Fälschung oder Nachahmung, hervorgebracht wird. Andererseits lassen sich die schönsten Damastklingen durch Verputzung gänzlich verderben, ein Verdienst, das sich die Aufseher in unseren Sammlungen häufig genug erworben haben.

Der Damast, so hoch er geschätzt wird, ist nur eine bescheidene Art der Dekoration des Eisens. Der ganze Orient kennt und übt eine andere Weise der Verzierung, die ebenfalls den Namen der Damascinirung führt, von jener aber grundverschieden ist und eine unvergleichlich größere Wirkung hat. Hier wird die Zeichnung durch ein anderes Metall, durch ein edles Metall und am häufigsten durch Gold hervorgebracht. Wir bezeichnen diese Arbeit, die den deutschen und den italienischen Waffenschmieden der Renaissance durchaus nicht unbekannt war, gewöhnlich mit dem verdeutschten italienischen Worte Tauschirung (tausio). Ihre eigentliche, echte und schönste Art besteht in der Einlegung eines edlen Metalls in das unedle, und zwar so, daß die Zeichnung aus der Unterlage, sagen wir aus dem Eisen, mit dem Grabstichel herausgestochen und in die vertieften Linien, die zuweilen schwalbenschwanzartig unterschnitten sind, ein Gold- oder Silberdraht eingehämmert worden. Das Eisen wird dabei heiß gemacht, Politur und unter Umständen auch Ciselirung geben die Vollendung.

Diese Tauschirung ist also eine Art Inkrustation. Sie ist, wie gesagt, die schönste, aber auch die schwierigste. In älteren Zeiten und so noch im sechzehnten Jahrhundert wurde sie vorzugsweise geübt. Aber eben ihre Schwierigkeit hat eine

leichtere Methode hervorgerufen, welche darin besteht, daß man feilenartig die ganze Fläche des Eisens durch schraffirte Linien rauh macht und auf diese rauhe Fläche, nachdem das Eisen heiß gemacht, den feinen Golddraht in beabsichtigter Zeichnung aufhämmert. Obwohl die Manier weniger solide ist, so haftet doch das Gold mit ziemlicher Festigkeit, wird aber leichter vom Rost unterfressen. Eine dritte noch einfachere Art ist es das Gold als Blattgold aufzusetzen, durch Reiben und Brennen zu befestigen und durch Poliren zu vollenden. Dieses ist wohl die gewöhnlichste Art, welche heute die persischen und türkischen Waffen zeigen. Sie steht meist in Verbindung mit überaus häufig angewendeter Aetzung, welche den Grund tief herausholt, so daß das Ornament in seiner Fläche stehen bleibt und die Vergoldung aufnimmt. Als echte Tauschirung können nur die beiden ersten Arten betrachtet werden. Wir in Europa versuchen heute die Tauschirung durch Pinselauftrag und nachheriges Brennen und Poliren nachzuahmen: die Wirkung ist nahezu die gleiche, aber die Arbeit weder gleich edel noch gleich solide.

Der ganze Orient, wie gesagt, kennt und übt die Tauschirung und erzielt mit ihr seine reizendsten Wirkungen in der Metalldekoration. Perser und Indier drängen die goldenen oder silbernen Linien zu einem dichten, aber überaus zart gehaltenen Arabeskenspiel zusammen, während die Japaner z. B. ihre Bronzen mit einem offenen, weiten Silbernetz umziehen. In Indien und Persien herrscht das Gold vor; seltner daß breitere Silberbänder, die bei älteren Gegenständen meist schwarz geworden sind, den Arabesken Halt und Eintheilung geben. Reichlicher ist die Anwendung des Silbers im Kaukasus, in Vorderasien und in der Türkei, wo die Albanesen nicht bloß Eisen und Stahl, sondern selbst das Holz der Schäfte mit eingelegten Silberfäden verzieren.

Klingen, Handgriffe, Scheiden, Gewehrläufe, Schilde, Helme, Brust- und Beinharnische, Alles erfreut sich des tauschirten Goldschmuckes. Nirgends vielleicht entfaltet sich die zierliche Arabeske des Orients zu glücklicherer und reizender Wirkung als hier in goldenen und silbernen Linien, Ranken und Blättchen auf dem schwarzen Eisen oder dem grauen Stahl. Dolchklingen sind zuweilen fast ganz mit ihnen überzogen, Säbelklingen zeigen sie meist an der Stärke oder an der Spitze, vielleicht mit Inschriften, mit Koransprüchen und Dichterstellen, in der gleichen Arbeit dazwischen. Aehnlich ist es mit den Läufen der Schießwaffen.

Der Perser liebt es mit dieser Decoration mehr einzelne Theile zu verzieren, sie in Bändern, Mittel- und Eckstücken zusammenzuhalten, der Indier aber den ganzen Gegenstand damit zu überziehen. Die Griffe seiner Säbel und Stoßwaffen, seine Aexte und eiserne Kolben, die Buckeln oder selbst die ganzen Flächen der runden Schilde sind so dicht damit bedeckt, daß die Wirkung eine ganz goldige ist und das Gold mehr Fläche einzunehmen scheint als der schwarze Grund des Eisens. Der Indier übt dabei die alte Methode der eingeschlagenen Tauschirung, aber er gebraucht sie noch in einer besonderen Variante, wonach der goldene Draht in einem leichten, aber fühlbaren Relief auf der Fläche des Stahles aufliegt. Diese Gegenstände, die unter dem Namen Kooftgari im Punjab gearbeitet werden, sind heute durch die Ausstellungen in ziemlicher Zahl zu uns gekommen, und da sie viel Beifall gefunden haben, so sind sie dem Indier schon ein Geschäftsartikel geworden. Von den Waffen ist die Verzierung auf den Schmuck und allerlei kleines Geräth übergegangen, auf Brochen, Armbänder, Ohrgehänge, Kästchen, Leuchter, Messer, Scheeren, Schreibgeräth, Schalen, Teller u. s. w. Die Formen dieses Geräths sind leider nicht selten von plumper

europäischer Art, selbst europäisches Ornament drängt sich höchst ungeschickt dazwischen, wo aber sich diese Decoration, z. B. in der Fläche der Teller und Schalen, originell entfalten kann, sucht sie in wundervoller Wirkung ihres Gleichen. Fein und spielend, glänzend und doch gemäßigt, strahlt sie und verletzt nicht. Wie Korallengeäste verzweigen sich die Goldlinien mit Blüthen dazwischen in dichtem Gedränge über die schwarze oder dunkelstahlblaue Fläche, scheinbar regellos und unwillkürlich und doch wohl geordnet und weise vertheilt. Das ist auch die Ursache, warum der Effekt nicht flimmernd und verwirrend ist.

Mit all' diesen Verzierungsarten ist das Eisen ein veredelter Stoff geworden, für den Orient wenigstens edler als alle die verschiedenen Legirungen von Bronze, Messing oder Zinn, aus denen vorzugsweise das Hausgeräth besteht. Doch werden auch diese keineswegs von der Kunst vernachlässigt. Die edle und echte Bronze ist zwar im mohammedanischen Orient wohl nicht ein solches Kunstmaterial, auch für Geräthe nicht, wie das in Europa oder bei den Chinesen und Japanern der Fall ist, welche Völker mit ihr wundervoll umzugehen wissen. Bei den Türken, Persern und Indiern walten eher Kupfer und mehr messingartige Legirungen vor und dienen zu jeder Art von Haus- und Luxusgeräth. Figuren, große wie kleine, sind natürlich ausgeschlossen, aber das ganze reiche Spiel der Arabeske hat sich in mehrfacher Technik darauf geworfen. Die großen Platten von Messing, auf denen dem Türken seine Speisen servirt werden, die Gefäße für die Speisen selber, die Wasserkannen und Waschbecken, die Teller und Untersätze für das Kaffeegeschirr, die Leuchter und Lampen, die Nargilehs oder Wasserpfeifen, die Schreibzeuge und so vieles Andere, das ist meistens über und über mit Ornamentation bedeckt.

Die gewöhnlichste Art derselben ist die Gravirung. Allerdings giebt es in zahlreicher Menge Kupfer- und Messinggeschirr mit geschlagenen Ornamenten (Kaschan in Persien ist z. B. ein Hauptort der Verfertigung), aber meistens ist es von ziemlich roher Art, wenn auch zierlicher in der Erfindung als die vielgesuchte Schüssel der deutschen Beckenschlägerei aus dem fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Die feinere Art der Dekoration ist allemal Gravirung, sei es, daß sie als solche gelassen, oder daß die Vertiefungen mit Schwärze nielloartig ausgefüllt sind. Die Perser verzinnen auch wohl das Kupfergeschirr und graviren dann erst, so daß die Arabesken röthlich aus dem silberscheinenden Grunde heraustreten.

Solche gravirte Arbeiten liefert wohl ziemlich der ganze mohammedanische Orient, aber verschieden in ihrem Werthe nach Zeit und Herkunft. Die älteren sind auch hier die besseren, und unter denen von heute sind die persischen die vorzüglichsten und die interessantesten. Von den älteren trifft man in den Museen für Kunstindustrie (so im österreichischen Museum) oder in den Sammlungen der Kunstfreunde nicht selten große Schüsseln und Becken aus dem sechzehnten Jahrhundert, die ihre Heimath auf den griechischen Inseln oder im benachbarten Kleinasien haben. Ueber ihre ganze Fläche, mit phantasievollen, wohlgeordneten Ornamenten bedeckt, schlingen sich zuweilen — eine seltene Verzierung auf diesem Material — silberne Fäden in tauschirter Arbeit hindurch. Die Venetianer haben diese Gefäße damals nachgeahmt oder auf ihre Bestellung — denn sie finden sich mit ihren Wappen — an Ort und Stelle machen lassen.

Die heutigen und die älteren persischen Arbeiten dieser Art, eine Fülle verschiedenartigen Geräths, gleich ausgezeichnet durch Schönheit und Originalität der Formen wie durch den Reiz der Verzierung, haben den Vorzug, daß sie dem wunder-

samen, unerschöpflichen Spiel der Arabesken das Interesse der Figur hinzufügen. Der Perser hat sich bekanntlich als mohammedanischer Ketzer von dem vermeintlichen Verbot des Koran emancipirt und malt und zeichnet Figuren, selbst Porträts, ganz ungescheut. Er hat es freilich in individueller Gestaltung nicht weit gebracht und ist über den Miniatur- und Emailmaler nicht hinausgekommen, immerhin gewährt es einen erhöhten Reiz innerhalb der Anordnung der Arabesken die kleinen charakteristischen Figuren sich bewegen zu sehen. Sie gehören dem Leben der Wirklichkeit und dem Leben der Phantasie an und scheinen meist Romanen oder den fabelhaften Dichtungen entnommen zu sein; sie stellen Liebesscenen, Jagden, Kämpfe, phantastische Abenteuer dar und erinnern in Gegenstand, contourirter Zeichnung, selbst wohl im Kostüm völlig an die weltlichen Miniaturen des Mittelalters, die Illustrationen der poetischen Manuscripte. Das österreichische Museum besitzt eine ausgezeichnete Collection also verzierter Gefäße, die größtentheils schon von älterem Datum sind.

Die Technik besteht gewöhnlich nur in gravirten Linien. Zuweilen sind aber auch die Vertiefungen nielloartig mit Schwärze ausgefüllt. Man trifft dies häufig bei jenen hohen geraden Gefäßen, die unter Kunstfreunden als Grablaternen bekannt sind und wohl von ihnen zu modernen Moderateurlampen benutzt werden. Viel seltener aber findet sich Silbertauschirung damit verbunden. Ein Gefäß dieser Art von höchst glücklicher Wirkung und eine persische Arbeit von erstem Range besitzt der Fürst Richard Metternich.

Werke von ähnlicher Art und Wirkung giebt es aber in Indien. Unter dem Namen der Bidraharbeiten sind sie durch die Weltausstellungen auch bei uns ziemlich bekannt geworden. Ihre Art besteht in Silberornamentation auf dunkelschwarzem Metallgrunde. Man glaubte sie früher für abgedrehtes ge-

gossenes Eisen halten zu müssen, allein in Wirklichkeit bestehen sie in einer Zinnlegirung mit oxydirter Oberfläche. In diese Fläche wird die Zeichnung eingegraben, gewöhnlich nicht in Linienarabesken, sondern in regelmäßig gezeichneten und vertheilten Blumen. Die Vertiefung ist sehr gering, aber die Ränder sind scharf und steil, um die Silberblättchen, die nun in die vertieften Flächen eingehämmert werden, festzuhalten und scharf zu contouriren. Der Effect der silbernen Blumen mit dem schwarzen Grunde ist äußerst glücklich, brillant und fein zugleich. Ursprünglich vorzugsweise für die Gefäße der Wasserpfeifen verwendet, dient die Manier nun zu vielerlei Geräth. Sie wird auch nachgeahmt, nicht immer mit Glück, selbst bei Thongefäßen. Auch Paris macht schon Imitationen und zeigt, wie vortrefflich sich die Decorationsart herstellen und verwerthen läßt, ohne sich an das eigenthümliche indische Material zu binden.

2.

Wenn man in Siam vom Könige spricht, dem „Herrn über Alles“ oder dem „Heiligen Gebieter“, wie er genannt wird, so ist Alles golden an ihm. Man hat, wenn man eine Audienz erhält, das Glück gehabt „seine goldenen Füße zu erreichen“; was er hört, das „gelangt an seine goldenen Ohren“. Was in Siam symbolisch gesagt wird, das scheint in Indien fast wörtlich zu gelten, so sehr behängt sich der Indier mit goldenem Schmuck an allen Gliedern, so sehr ist sein Land für unsere Phantasie die Stätte fabelhafter Reichthümer und wunderbaren Glanzes. Lenken wir unsern Blick dahin, so erheben sich unwillkürlich die Zauberbilder der Märchenwelt; es ist, als ob des Derwisch Wunderbalsam wie Abdallahs Auge so auch das unserige geöffnet hätte, als ob unermeßliche Haufen

von Gold, Diamanten, Rubinen und Perlen vor den trunknen Augen funkelten.

Ziehen wir von diesem Bilde, das sich der jugendlichen Seele unauslöschlich eingeprägt hat, alles Märchenhafte, alle übertreibende Phantastik des Morgenlandes ab, so bleibt noch immer eine Fülle der Thatsachen übrig, groß genug, um ebenso durch den Reichthum wie durch die Schönheit und Vollkommenheit der Arbeit unser Staunen zu erregen. Nicht Persien, dessen Eisen- und Stahlarbeiten wir bewunderten, ist im Orient das Land der Goldschmiedekunst und des Schmuckes. Wenn von Gold, Edelstein und Perlen und dem, was daraus gemacht wird, die Rede ist, dann steht Indien durchaus in erster Linie. Ist es die Heimath und vorzugsweise die Fundstätte jener viel begehrten Reichthümer, so ist es auch das Land, wo ihre künstlerische Bearbeitung die reichste und vollkommenste ist. Früher mag es Zeiten gegeben haben, vielleicht noch in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts unter Schah Abbas dem Großen, dessen Regierung mehrfach als künstlerische Blüthezeit gilt, wo die Goldschmiedekunst in Persien, was Feinheit und Schönheit der Arbeit betrifft, mit der indischen wetteifern konnte. Aber schon ein halbes Jahrhundert nach Schah Abbas weiß Tavernier, der selber Fachmann war, die Arbeit der persischen Goldschmiede wenig zu loben. Mag er sie vielleicht auch zu sehr mit französischem Auge betrachtet haben, so würde sein Urtheil doch auch heute noch zutreffend sein. Der Perser legt nicht soviel Werth auf den goldenen Schmuck oder das goldene Geräth wie der Indier. Er darf z. B., wie Tavernier sagt, kein Gold beim Gebete tragen, und so macht er Ringe lieber in Silber, da es ihm zu lästig ist, sie beständig ab- und anzulegen. Wenn Tavernier, der Edelsteinhändler, dem Schah einen goldenen Ring um des Steines willen verkaufte, so ließ dieser ihn zerbrechen und den Stein in Silber fassen.

Was von Persien gilt in Bezug auf den Verfall der Goldschmiedekunst, das gilt in noch höherem Grade von der Türkei und den türkischen Ländern, denn bei der künstlerischen Unfähigkeit der Osmanen selber sind für sie die Perser überall die besten Künstler gewesen. Wir haben freilich auf der Weltausstellung in Wien den Schatz des Sultans gesehen, und wenn schon damals sich viele Stimmen getäuscht erklärten, so geschah es wohl mit einigem Unrecht, denn diese Auswahl enthielt in der That ganz wunderbare Arbeiten von der höchsten Schönheit und Vollendung. Aber diese Arbeiten, neben denen andere nur durch den Reichthum und die Größe der Edelsteine imponirten, waren persischer und indischer Herkunft, und das Beste unter ihnen war nicht von heute. Die goldenen und silbernen Gefäße, welche die türkischen Länder heute verfertigen, haben wohl meistens die alten schlanken und eleganten Formen des Orients und sind mit geschlagenem Ornament umgeben, aber sie erheben sich nicht über eine sehr mittelmäßige Leistung und sind in keiner Weise mit ihren älteren Vorgängern zu vergleichen. Das Beste vielleicht, was in Vorder-Asien in edlem Metall gearbeit wird, ist der Schmuck, aber auch bei diesem wird man stets mehr die originale Anordnung und die glückliche Wirkung beim Tragen als die Schönheit der Arabesken und die Feinheit der Technik zu rühmen haben.

Aber nicht bloß die Feinheit der Technik, auch die Art ist oftmals ganz oder so gut wie ganz verschwunden, so z. B. das Email. Die Perser üben noch heute das gemalte Email in Limosiner Art des sechzehnten Jahrhunderts, das ihnen wahrscheinlich damals von französischen Künstlern gelehrt worden, auf kleinen Kupferplatten mit Miniaturporträts und Arabesken, aber jenes translucide Email, das sonst die goldenen Gefäße verzierte und heute noch in Indien in voller Schönheit blüht, hat auf dieser Seite des Orients ganz aufgehört. Die Türken

freilich haben noch eine Art Email champlevé oder Gruben-schmelz auf Kupfer- und Messinggefäßen, aber die Ausführung ist roh und unelegant.

Die gewöhnliche Art der Verzierung der Geräthe und Gefäße aus edlem Metall ist die geschlagene Arbeit. Kannen, Schalen und Becken, das Beschläge der Waffen, der Kolben und der Handgriffe, der Sättel und des Zaumzeugs und vieles Andere ist in dieser Weise verziert. Daneben blüht in vielen Gegenden, zumal auch im Kaukasus und in Persien, eine uralte Art der Verzierungstechnik, die in Europa, Rußland ausgenommen, das wir in diesem Falle zum Orient rechnen müssen, seit dem sechzehnten Jahrhundert gänzlich vergessen worden. Das ist das Niello, diese glänzende, aus Silber und Schwefel präparirte Schwärze, mit welcher feine Vertiefungen in den Silberplatten zu reizendster Wirkung ausgefüllt werden. Diese Ornamentation, welche noch vor wenigen Jahren uns fast nur an den Tuladosen bekannt war, dient vorzugsweise zur Verzierung der silberbeschlagenen Waffen, übrigens auch zu Kannen, Schalen, Bechern und anderem Geräth. Hat sie auch an Feinheit und Schönheit eingebüßt, so bildet sie doch immer noch eine rühmenswerthe Technik von glücklicher Wirkung.

Neben dem Niello steht auch das Filigran noch in Uebung, und zwar so allgemein, daß es überall dort angewendet wird, wo noch eine nationale Goldschmiedekunst vorhanden ist. In dieser Art ist es auch Europa nicht unbekannt. Die Türkei und das Morgenland verfertigen Filigran von der Donau angefangen bis zur malayischen Inselgruppe, wo es in Gold mit außerordentlicher Feinheit gearbeitet wird. Man benützt es zu jeglichem Schmuck des Menschen, zur Verzierung der Waffen, zur Herstellung verschiedenen kleinen Haus- oder Ziergeräthes. So macht man namentlich in Aegypten und am oberen

Nil zahllose Untersatzschälchen für den schwarzen Kaffee sowie die dazu gehörigen Platten und viele andere Gegenstände aus Silberfiligran, obwohl die Arbeit nicht gerade fein zu nennen ist.

Auch in dieser Beziehung wie in allen anderen steht die Goldschmiedekunst der Indier obenan. Mag auch in Indien die Arbeit schon im Sinken begriffen sein und mannigfach unter europäischem Einfluß leiden, der ebenso die Originalität wie die Technik verdirbt, so hält sie sich doch überall noch auf einer außerordentlichen Höhe, und die Anwendung für alle Zweige des Luxus ist die reichste, die man denken kann. Der indische Fürst ist eine glänzende, wie übergoldete Erscheinung. So empfängt er den Fremden in seinem Gemache, in seinem Zelte oder Kiosk, oben auf der Terrasse seines Palastes goldglänzend an Kopf und Füßen, in goldgewebter Kleidung auf goldener Decke sitzend, mit Schmuck und Edelsteinen überladen, die goldene Pfeife rauchend. Wie der Fürst so die Fürstin, und wie die Fürstin so Jedermann nach seinem Range; wer nur glänzende Kleidung oder goldenen Schmuck sich verschaffen kann, behängt sich mit demselben, und wer den echten und theuren nicht bezahlen kann, der trägt den leichten Tand, den dünnen Baumwollstoff, wenn nur glänzender Flitter hinein gestickt, gewebt oder wie sonst immer darauf angebracht worden.

Nirgends ist die Schmuckliebe größer als in Indien und nirgends hat sie auch vielleicht zu so bizarrer Anwendung geführt. Ist es der Reichthum des Landes an edlem Metall, an Perlen und Edelsteinen, welcher diese Vorliebe begünstigt und nährt, so kommt das Klima selbst gewissermaßen zu Hilfe. Die Hitze des Landes hat zu jener leichten, dünnen und durchsichtigen Bekleidung geführt, welche die Tracht der Bewohner bildet. Der Nacktheit ist oft mehr als der Kleidung; bei den Nairen in Travancore ist es z. B. strafwürdige Schande gleich den europäischen Damen den Busen zu bedecken. Keine Dame

der Nairen darf so vor das Antlitz des Herrschers treten. Diese Nacktheit hat es denn gemacht, daß jedes Glied des Leibes seinen Schmuck erhält. Schnüre ziehen sich durch das Haar, Reifen und Ringe legen sich um die Stirne, um Hals und Leib, lagern sich, zunehmend an Größe, vom Handgelenk bis oben den Arm hinauf und umgeben zahlreich die Füße. Finger und Zehen sind gleichmäßig mit Ringen geschmückt, die Füße überhaupt in dieser Beziehung den Händen gleich behandelt. In die Ohrläppchen werden große reichgeschmückte Scheiben als Gehänge befestigt. Infolge der Schwere des Gehänges oder sonst absichtlicher Künstelei sind es aber nicht immer Läppchen mehr, sondern wie bei den Bildsäulen der Jaina-Philosophen, denen die Ohrlappen auf die Schultern herabhängen, sind sie z. B. den Frauen in Travancore künstlich erweitert und verlängert, sodaß der schwere massive Schmuck auf die Schulter herabhängt. Diese Frauen, die sich überhaupt durch auffallend eigenthümliche Sitten auszeichnen, scheinen sich vor allen anderen Indierinnen zu schmücken und zu putzen. Um den Leib hängt höchstens ein Stück losen Musselins der leichtesten und durchsichtigsten Art; die Brust ist völlig unbedeckt, aber die Haut mit aromatischen Oelen gesalbt; sie sind mit Juwelen beladen, eine Fülle von Gold- und Silberketten mit Münzen und Edelsteinen bedeckt den Leib und schwere Spangen umlagern Arme und Füße. Es sind die Damen der höheren Stände, die Prinzessinnen eingeschlossen, welche so bekleidet gehen.

Diese Damen (Nair Girls) tragen auch Ringe in der Nase, einen Schmuck, der übrigens indischen Frauen nicht allein zu eigen ist. Tavernier erzählt mehreres davon. Gewisse Frauen in Ispahan haben den linken Nasenflügel durchstochen und hängen daran einen goldenen Ring mit einer Perle, einem Smaragd oder Rubin. Im Königreich Lar und Ormus, sagt er, durch-

stechen sie das Nasenbein, um ein goldenes, mit Edelsteinen verziertes Blech daran zu hängen, das ihnen die ganze Nase verdeckt. Arabische Frauen dagegen durchstechen die Mittelwand der Nasenlöcher und hängen Ringe von der Größe einer flachen Hand hinein und an den Ring Perlen und Edelsteine. Die Oeffnung ist groß genug, um hindurch essen zu können. Man sieht auf den indischen Miniaturbildern den Nasenschmuck der Frauen sehr häufig und mitunter groß und prachtvoll.

Bizarrer noch ist der Goldschmuck des Mundes, der mehr den Völkerschaften malayischen Stammes eigen ist als den Hindus. Aber die Sitte wird mehrfach bestätigt. Es giebt Malayen auf Sumatra, welche sich das ganze Gebiß schwarz firnissen und dann mit Goldplatten belegen. Sie glauben damit mehr Eindruck zu machen, zumal abends bei Fackelschein als Redner in Volksversammlungen. Diese Redner führen allerdings „Gold im Munde". Bei einem andern Stamme, wo die gleiche Sitte herrscht, nehmen sie die Goldplatten heraus, wenn sie essen wollen. Frauen in Celebes, sagt Tavernier, zieht man, so lange sie jung sind, vorne vier Zähne aus und setzt goldene statt derselben hinein. Er weiß auch von einem Häuptling auf Batavia, den er selber gesehen, zu erzählen, daß er sich vier Zähne habe ausziehen und vier Diamanten dafür einsetzen lassen.

Solche Sonderbarkeiten beweisen vielleicht mehr als andere den Werth, den man in Indien auf diese Kostbarkeiten legt. Ohne Zweifel ist es richtig, wenn man sagt, daß der Indier Diamanten und andere Edelsteine sammelt, weil er so für den größten Reichthum den kleinsten Raum bedarf und in den Wechselfällen des Glückes seine Schätze am leichtesten retten kann. Aber die Liebe zu ihnen, der Preis, den man ihnen giebt, muß bereits voraufgegangen sein. Ohne die Freude an Juwelen und Juwelenschmuck, ohne den Werth, den er ihnen

beilegt, würde sich weder die Gier nach ihnen noch die kunstvolle Arbeit erklären lassen. Der Besitz eines ausgezeichneten Steines ist dem Indier wie dem europäischen Kunstfreund der Besitz eines Rafael; der Besitz allein macht ihn berühmt und geehrt. Der Indier zeigt dem Fremden seine Edelsteine wie der Europäer seine Gemälde. Der Stein hat seine Geschichte, die Sage umspielt ihn, er wird geweiht und glänzende Namen wie Berg des Lichts, Ocean des Lichts, Stern des Südens machen ihn zu einem berühmten Individuum für alle Zeiten. Die Erwerbung eines besonders kostbaren Steines ist ein seltenes Glück und wird mit Festen gefeiert. So noch heute. Als vor wenigen Jahren der Herrscher von Baroda den „Stern des Südens", heute einer der berühmtesten Diamanten, kaufte, widmete er ihm wie einem Helden, der siegreich aus einem Feldzuge zurückkehrt, die Ehre eines Triumpheinzuges in seine Hauptstadt. Ein wunderbar glänzendes Schauspiel, wie es nur Indien zu schaffen vermag! 12000 Mann aller Waffengattungen eröffnen den Zug, der über eine Stunde dauert: Dromedare, Elephanten, die Elite der Kavaliere, alles überreich geschmückt, die Barone des Reiches mit ihrem Gefolge, Herold emit Fahnen und Bannern, rauschende Musikbegleitung, die Großwürdenträger, die Minister, die Großpriester, Alles mit strahlenden Sonnenschirmen auf Elephanten, von denen die goldglänzenden Decken herabhängen, dann die königliche Familie, die Söhne und Töchter, er selbst, der König, den Stern des Südens auf seinem Turban tragend, reitend auf einem Elephanten, der wie ein Berg von Gold und Edelsteinen funkelt. Alles Volk liegt auf den Knieen, wie der Stern des Südens vorüberzieht. So geht der Zug im Qualm und Rauch der parfümirten Fackeln zum Tempel, wo der Diamant durch den Priester die religiöse Weihe erhält.

Die indische Geschichte ist voll der Erzählungen von fabelhaften Schätzen, welche den glücklichen Eroberern in den erstürm-

ten Städten, in den Schatzkammern der besiegten Fürsten, in den verborgenen Stätten der Tempel, wohin die Schlauheit der Priester sie glücklich gerettet glaubte, in die Hände fielen. Als Mahmud der Ghasnavide die Tempelstadt Sonnate in Goojerat (1024) einahm, fand er im Haupttempel die Säulen und Idole mit Hyacinthen, Smaragden, Perlen, Alles Opfergaben der Hindukönige, verziert. Die Idole starrten ihn mit diamantenen Augen an, und als er das Hauptgötzenbild Sivas, das fünf Ellen in der Höhe maß, zerstörte, zeigte sich ihm das Innere mit Diamanten, Rubinen und Perlen gefüllt. Tausende kleiner Idole von Gold und Silber waren nicht minder willkommene Beute; von der Kuppel hing eine goldene Kette herab, vierhundert Pfund an Gewicht, welche die Glocke des Gebetes trug, und eine Lampe, welche von tausend Juwelen ihr Licht zurückstrahlte, erleuchtete einzig den Tempel. Nicht minder glücklich war Timur, als er das alte Delhi einnahm und zerstörte: er nahm nicht bloß die Schätze der Patanensultane, sondern auch was die schmuckbedeckten Frauen von Juwelen, von goldenen Ringen an Armen, Fingern, Füßen und Zehen an sich trugen, und entführte mit dem Schmuck auch die Künstler, die einzigen, die er verschonte. Als dann später die Großmoguln von Delhi und Agra das neue mohammedanische Reich in Indien gründeten, flossen aus den Schatzkammern der unterworfenen Fürsten die Schätze wieder dahin zurück und sammelten sich, wie kaum früher zuvor.

Von den Herrlichkeiten Delhis, welche Stadt und Herrscher mit märchenhaftem Ruhme umhüllt haben, giebt Tavernier im zweiten Buche seiner indischen Reise einen ausführlichen Bericht. Dieser Reisende, ein Fachmann in solchen Dingen und besonders in der Edelsteinkunde, hatte das Glück einem jener Feste beizuwohnen, an welchen der Hof von Delhi alle nur erdenkliche Pracht entfaltete, allen seinen Glanz vorführte, jenem Jahresfest der Leibwägung, an welchem der Großmogul

wiederum beweiset, daß er um einige Pfund schwerer geworden, und zwar zum Entzücken seiner Unterthanen, welche dieses Entzücken mit so etwas wie dreißig Millionen an Geschenken bezahlen müssen. Er hatte ferner das Glück, das Vertrauen des Großmoguls Aurengzeb in dem Maße zu gewinnen, daß dieser ihn alle seine Schätze, seine kostbaren Diamanten und Perlen sehen und prüfen ließ. Tavernier sah auch noch (1665) den Pfauenthron, einen Thron unter vielen, aber den glänzendsten und berühmtesten, und wenn nicht das schönste, so doch sicherlich das reichste Stück, welches die indische Goldschmiedekunst wohl jemals hervorgebracht hat.

Der Thron stand im Audienzsaal des Palastes von Delhi, ein langes, bettartiges Gebilde, sechs Schuh lang und vier Schuh breit mit einem säulengetragenen Himmel darüber. Das Werk war ganz von Gold und mit dem Schmuck von Edelsteinen, Perlen und Schmelz übersäet. Vier goldene Füße trugen den goldenen Sitz oder das Lager, über welchem der Herrscher auf Kissen von entsprechendem Reichthume ruhte. Auf zwölf goldenen Säulen erhob sich der Baldachin, der von der inneren Seite her ganz mit Diamanten und Perlen bedeckt und rings mit Perlenfranzen verziert war. Zur Seite hingen des Königs glänzende Waffen, vor ihm, immer sichtbar seinem Auge, das schönste Kleinod von allen, der prachtvollste Diamant, durchsichtig gefaßt und von Rubinen und Smaragden umgeben. Hinter dem Könige zu jeder Seite stand ein goldener Pfau in natürlicher Größe, das farbenreiche Gefieder, die ausgebreiteten Schwänze in Schmelz und Edelsteinen nachgebildet, zwischen ihnen — so berichtet eine andere Quelle — ein Papagei, aus einem einzigen Smaragd geschnitten. Vier Schritt vom Throne standen noch zwei Sonnenschirme, deren sieben bis acht Fuß lange Stäbe wie Alles mit Diamanten, Rubinen und Perlen umgeben waren, während der Stoff des Schirmes

von rothem Sammet gestickt und mit einem Perlenkranze verziert war.

Den Preis der Schönheit giebt Tavernier den Perlen, welche die Säulen des Baldachins verzierten, alle weiß und rund, von sechs bis zehn Karat schwer. Tavernier sagt uns aber nicht, wie sonst die Arbeit, die eigentliche Kunstarbeit gewesen und ob sie dem materiellen Reichthum entsprochen habe. Er berichtet nur vom Email, nicht von der Zeichnung, nicht von den Arabesken, nicht von der Fassung und der Zusammenstellung der Steine und Perlen. Wir wissen es um so weniger, als schon zwanzig Jahre nach Tavernier der Perser Schah Nadir den ganzen Schmuck des Thrones entführte und das Gold wohl in die Schmelze wanderte. Indessen bedenkt man, daß das Email in Indien noch heute in vollkommenster Weise mit außerordentlicher Schönheit gefertigt und verwendet wird, daß zu jener Zeit die Edelsteinmosaik, mit welcher die Wände der Paläste und Monumente überzogen wurden, in höchster Blüte stand, so wird auch wohl der Thron des Großmoguls diese Seite der Kunst nicht vernachlässigt haben.

Wie der Pfauenthron, so sind auch alle ähnlichen Arbeiten aus der Mogulzeit verschwunden. Die Kriege und die Empörungen haben sie anderen Zwecken nutzbar gemacht. Derjenige erhaltene Gegenstand, welcher jenem berühmten Werk am nächsten kommt, freilich erst in großem Abstande, dürfte der goldene Thron im Schatz des türkischen Sultans sein: ein goldener Sitz oder ein Lager gleich jenem Pfauenthron, aber ohne Baldachin, an dem der materielle Werth des Goldes und der Edelsteine das Beste zu sein scheint. Nähere Besichtigung — der Thron befand sich auf der Wiener Weltausstellung von 1873 — ließ allerdings das Schmelzwerk, welches in Linien und Arabesken die Edelsteine umgab und verband, als außerordentlich von Feuer und Schönheit der Farben er-

kennen. Schmelz und Zeichnung wiesen auf seine Herkunft aus dem fernen Osten hin und die Arbeit dürfte indisch sein; die Türken haben diesen Thron als Siegesbeute aus Persien heimgebracht.

Auch ein solches Werk wie dieses bringt das heutige Indien schwerlich zu stande. Seine Fürsten haben zwar noch ihre eigenen Ateliers für jegliche Kunstarbeit, in denen viele geschickte Hände beschäftigt sind, und viele Kräfte sind noch sonst vorhanden, obwohl diejenigen, welche sich auszeichnen, sofort in den Dienst der Herrscher und der Großen gezogen werden. Aber wenn die Geschicklichkeit nicht nachgelassen, die Technik nicht außer Uebung gekommen ist wie in Europa, so sind doch die Aufgaben unbedeutender geworden. Der Reichthum der kleinen Fürsten Indiens, wie sie heute sind, reicht nicht hin für ein Werk wie den türkischen Thron, wie viel weniger für den Pfauenthron, dessen Werth zu Taverniers Zeit auf 150 Millionen Franken geschätzt wurde. So viel daher Indien noch heute an Arbeit aus edlem Metall verfertigt, so ist es Alles von kleiner Art im Verhältniß zu dem, was von früheren Zeiten erzählt wird. An Geschicklichkeit freilich, an Geduld und Geschmack oder Schönheitssinn läßt es auch heute der indische Goldschmied nicht fehlen, weder in den fürstlichen Werkstätten, noch in den öffentlichen Bazaren, wo der Verfertiger und seine Frau die Waare feilbieten, während er selbst mit seinen Söhnen vor dem Publikum arbeitet.

Da kann man ihn sitzen sehen z. B. im Bazar des indischen Frankfurt, der Banquierstadt Ajmir, den weißbärtigen Brahmanen, den nackten braunen Leib mit dem heiligen Strick gegürtet, eine enorme Brille, das Würdezeichen seines Handwerks auf der Nase, gebeugt über seine Arbeit, mit einem kleinen Spitzhammer die zierlichen Arabesken herausschlagend aus den silbernen Gefäßen, oder vertiefte Linien eingrabend,

welche er mit seinen Emailfarben ausfüllt. Er steht Rede, sowie man zu ihm tritt, läßt seine Brille fallen, kramt seine Reichthümer aus dem Eisenkasten, setzt ihre Schönheiten auseinander und giebt alle erwünschte Erklärung seiner Arbeit. Neben ihm schmilzt sein Arbeitsgenosse die Farben über einem kleinen Kohlenfeuer oder verfertigt mit bemerkenswerther Schnelligkeit seine Fingerreifen, seine Armbänder, Nasen- und Fußringe, welche die Frau den Kunden anpaßt; denn kein Mädchen, keine Frau, von welchem Range sie sei, mag ihrer entbehren.

Diese silbernen Ringe und Armbänder, dünn und leicht gearbeitet, sind ein billiger Schmuck und werden, wie überall getragen, so auch ziemlich überall angefertigt. Meistens ist nicht viel Kunst dabei, zumal wenn sie aus Silberblech gebogen und getrieben sind. Die Formen sind zum Theil plump und dick, der Reif entweder geschlossen oder offen an einer Stelle, wo die beiden Enden mit Knöpfen abschließen. Die interessantesten und besten Stücke unter diesem populären Schmuck sind in Filigran ausgeführt. Wie überall, wo nationale Goldschmiedekunst sich erhalten hat, treiben auch die Indier das Filigran, und zwar neben gröberer Arbeit auch mit äußerster Feinheit, welche an antiken Schmuck erinnert. Auch die Malayen machen Filigran in äußerster Zartheit, aber in barockeren Formen. In Indien dringt gerade in diese Arbeit europäischer Einfluß umwälzend hinein, und man kann bereits Colliers, Armbänder oder anderen Filigranschmuck sehen, der ganz aus naturalistisch nachgeahmten Blumen und Blättern besteht, eine Verzierungsart gleich widernatürlich in Bestimmung wie im Material.

Interessanter und bedeutsamer als dieser populäre Schmuck, der im ganzen mehr ethnographischen als künstlerischen Werth

hat, sind die getriebenen Silberarbeiten, und unter ihnen besonders eine Art, die ihre Heimath im Punjab hat. Es sind Gefäße von höchst eleganten Formen, unten flach und breit ausladend, nach oben mit langem, schlankem Halse und zierlichem Stöpsel über der Oeffnung, silbern oder vergoldet. Das ganze Gefäß ist mit reizenden Blumenarabesken überzogen, die in bescheidenem, doch scharfem Relief mit spitzem Hammer aus dem Silberblech herausgetrieben sind. Ursprünglich mehr Flaschen und Flacons, hat die Sitte des Engländers diese Gefäße seinem Gebrauche gerecht gemacht, und so sieht man heute viele Gegenstände dieser Art für den Tafel- und Theegebrauch, Weinkannen, Becher, Tassen, Theebretter u. s. w.

Ist an diesen Gegenständen das Hauptinteresse die Schönheit der Formen, die Reinheit und Zierlichkeit des Reliefornaments, so zeichnet sich der edlere und kostbarere Schmuck Indiens, der Goldschmuck, gerade durch seine Vorliebe für coloristische Effecte aus. Er tritt dadurch in Gegensatz zu dem Goldschmuck Vorder-Asiens, der Türkei und Aegyptens. Auch hier hat der Schmuck seine Eigenthümlichkeit und seine Schönheit: die Diademe oder Stirnbänder der Aegypterinnen, fingerbreite, in Relief verzierte Goldbänder, von denen in regelrechter Reihe dreieckige Plättchen, an kleinen Ketten hängend, über die Stirn herabfallen, oder der Kopfschmuck, die Colliers und die Ohrgehänge der Türkinnen und Beduinen-Frauen aus einer Reihe kleiner Goldmünzen, die mit zierlichen Kettchen verbunden sind, ein origineller Schmuck, der an antike Art erinnert. Der Goldschmuck des Indiers dagegen zeichnet sich ebenso durch die Schönheit und Vollendung der Arbeit wie durch seine Farbenwirkung aus. Man bedient sich dazu ebensowohl der Edelsteine wie des Emails. Von letzterer Art, den emailgeschmückten Goldarbeiten, ist der Hauptsitz in Jeypore,

wo der Herrscher selbst die Ateliers hält und ein Monopol aus diesem Schmucke macht.

Die Vorliebe des Indiers für Edelsteine haben wir schon kennen gelernt. Aber er liebt und sammelt sie nicht bloß um ihrer selbst willen, wenn er auch die schönsten ohne Fassung in seiner Schatzkammer aufbewahrt. Er weiß sie auch künstlerisch zu verwerthen. Wenn der Europäer den Indier in kunstgerechter Schleifung des einzelnen Steines übertrifft, so ragt dagegen der Indier weit vor in der Verwerthung für einen effectvollen, farbenreichen Schmuck. In harmonischer und glücklicher Verbindung verschiedenfarbiger Steine müssen unsere Diademe, Brochen, Colliers und Ringe weit hinter dem Schmuck der Indier zurückstehen; die breiten Scheiben der Ohrgehänge, die zierlicheren im Nasenringe, die Reifen um den Fuß oder Arm mögen in ihrer Anwendung unseren Augen bizarr erscheinen, für sich betrachtet, als geschmückter Gegenstand, sind sie den europäischen Concurrenten überlegen.

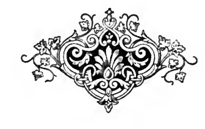
Der Schliff, wie gesagt, ist minder kunstvoll als der europäische, aber in der Wirkung wird er theils durch die Politur, theils durch unterlegte Folie ersetzt. Durch die farbige Folie machen die indischen Juweliere selbst aus dem Krystall einen brillanten Schmuck, indem sie ihn blitzen lassen wie den Diamanten oder farbig leuchten gleich dem transluciden Email. Diese Arbeiten wirken wie der edelste Schmuck, und zuweilen ist auch die feinste und zierlichste Arbeit damit verbunden. So sieht man gewöhnlich bei den Ausstellungen indischer Producte ein Geschmeide, wie Halsbänder, Armbänder, Brochen oder Gehänge, das aus goldenen, wie mit grünem Email überzogenen Scheiben besteht. Es sind Krystallplatten mit grüner Folie unterlegt, aber in den Krystall sind Arabesken und Figuren, z. B. Jagden, eingravirt und die Vertiefungen sind

mit solidem Golde ausgefüllt. Der Effect ist äußerst reizend und zierlich. Diese Arbeit, in Wirklichkeit eine Incrustation, ist wie eine Tauschirung mit Gold und Stein. So üben sie auch die indischen Goldschmiede, indem sie z. B. Gefäße aus dem harten grauen oder graugrünen Nephrit mit gravirten Arabesken überziehen, in die Vertiefungen goldene Drähte und Plättchen einschlagen und die letzteren wieder mit Diamanten und Rubinen besetzen.

Als das Letzte und Höchste, was den farbigen Reiz dieses Geschmeides vollkommen macht, kommt dann zu Gold, Perlen und Edelstein noch das Email hinzu, besonders das translucide. Es wird heute noch, was Feuer und Farbe betrifft, in einer Schönheit dargestellt, welche alle ähnliche europäische Arbeit hinter sich zurückläßt, aber der Reiz wird zum Entzücken erhöht durch die Zusammenstellung der Farben und die bewundernswürdigen Blumenarabesken, wie sie der indische Künstler in seiner stilvollen Art zu schaffen versteht.

Man sieht diese Arbeiten in Geschmeide oder sonstigen Gegenständen des höchsten Luxus nicht gerade allzuhäufig, selbst nicht auf den großen Ausstellungen, denn sie sind eben das Schönste und Kostbarste, was die indische Kunst bieten kann. Sie werden daher auch zu Ehrengeschenken der Fürsten verwendet, z. B. an Vicekönige in der Gestalt eines Elephantenstachels, der in der Form etwa einem Marschallstab zu vergleichen ist, oder als Schmuck an die Gemahlinnen derselben. Aus solchem Besitz oder auch aus den Schätzen des India-Museums haben wir sie zu Zeiten auf den Ausstellungen gesehen und bewundert. Wenn etwas, so sind sie es, die uns zeigen, daß die uralten Metallkünste des Orients noch nicht ausgestorben sind. Sie mögen sich verändert haben, sie mögen insbesondere unter dem Einfluß der Araber und des Islam mehr und mehr zur Kleinkunst, zur decorativen Kunst geworden

sein, aber in dieser Richtung haben sie so viel gute und echte Technik bewahrt, sowohl für edle als auch für unedle Metalle, und sie üben diese Technik noch in so vortrefflicher und glücklicher Weise, daß wir Europäer gar mancherlei, was wir verlernt haben, an ihnen wieder erlernen können.



V.

Die Gewebe des Orients.



Es war einmal zur Zeit des Kaisers Augustus ein vornehmer und reicher Römer, der hatte gerade aus dem Orient eine Anzahl schöner Teppiche zugesendet erhalten. Da legte er sich in das Bett und stellte sich krank, um den Besuch seiner Freunde zu erhalten und ihnen bei dieser Gelegenheit seine neuen Kostbarkeiten zeigen zu können.

Diese kleine Geschichte zeigt, welchen Werth schon das Alterthum, und selbst das classische, auf die orientalischen Gewebe legte. Aber ihr Ruhm ist viel älter als die Zeit des römischen Kaiserthums oder der Blüthe Griechenlands: er verliert sich tief in das Dunkel der ersten Geschichte. Wie weit man auch zurückgehen mag, zu den Persern und Assyriern, Babyloniern und Aegyptern, immer stößt man auf kostbare, kunstvoll gearbeitete Gewandung, immer auf reiche Teppiche, welche, wie heute im Orient, den Hauptgegenstand des Mobiliars, den Hauptschmuck der Wohnung bilden. Sie bedecken den Boden mit weicher Hülle, sie schmücken die Wände mit bunter Pracht, sie verhängen die Oeffnungen der Fenster und der Thüren, sie schaffen Zwischengemächer, Abtheilungen und Zelte, und bei feierlichen Aufzügen und Prozessionen bauen sie bunte, rasch

geschaffene Straßen. Von Sklaven, die zuweilen auf Gerüsten in dreifachen Reihen über einander stehen, werden sie mit gehobenen Händen wandartig emporgehalten; oder sie hängen an Stangen, von Bändern, Quasten und Schnüren überwallt. Der ganze Orient kennt diese Sitte; die Griechen haben sie übernommen für ihre religiösen Feste, die Römer für ihre Triumphe und die christliche Kirche hat den Brauch beibehalten von der Zeit, daß sie mit Festen in die Oeffentlichkeit trat, bis auf den heutigen Tag.

Wir können zweifeln und fragen, ob die Bilder auf diesen orientalischen Geweben des Alterthums durch Weberei oder durch die Arbeit der Nadel hergestellt waren, aber die Bilder waren da, so mannigfach, so reich in den Gegenständen, wie die Wandgemälde Aegyptens oder die Sculpturen von Ninive, welche mit den Geweben um den Vorrang der Erstgeburt streiten. Die Ereignisse der Geschichte bewegten sich auf ihnen, die Thaten der Könige und die Begebnisse aus dem Leben; die ganze Dämonenwelt kam auf ihnen zur Darstellung, alle jene Misch- und Mißgeburten von Thier und Mensch, welche der düsterphantastische Geist des Orientalen unter den Schrecknissen des indischen Hochgebirgs oder in der schwülen Atmosphäre des Ganges in unvordenklichen Zeiten ausgebrütet hatte. Vielleicht mit oder von diesen Geweben sind sie in den Occident gedrungen, haben die Phantasie der westlichen Völker zu neuen Mären und Sagen angeregt, haben das Reich des Aberglaubens mit seinen widersinnigen Gestalten bevölkert und vielleicht den ganzen Hexensabbath geschaffen, der noch heute fern davon ist aus dem Sinnen und Treiben des Volks verschwunden zu sein.

Erhalten zwar ist uns aus diesen alten vorchristlichen Zeiten von solcher orientalischen Weberei gar nichts. Wir wissen davon nur aus den Schriftstellern oder ziehen unsere

Schlüsse von den Monumenten. Neuerdings sind zwar aus ägyptischen Gräbern zahllose Gewebe an das Tageslicht getreten, größtentheils Bekleidungsstücke, zum Theil reich und verschieden ornamentirt. Der griechischen und römischen Epoche Aegyptens angehörend, zeigen sie im Gemisch classische, christliche und altägyptische Ornamentmotive, nichts aber von demjenigen, was wir als dies eigentliche Element der orientalischen Verzierungskunst zu betrachten haben. Erst auf den byzantinischen oder den durch Byzanz und byzantinischen Verkehr erhaltenen Stoffresten finden wir sie wieder, die Thiergestalten der Wirklichkeit oder der Phantastik, die Adler, Löwen, Elephanten, die Greifen und Einhörner, die geflügelten Gebilde halb Mensch halb Thier, die nunmehr mit symbolischer Bedeutung in die christliche Kunst übergehen und in der christlichen Kirche durch das Mittelalter hindurch ein Nachleben führen, während im Orient selber durch den Mohammedanismus ein ganz anderes Element der Verzierungskunst aufgegangen ist.

Mit überraschender Schnelligkeit entstand und verbreitete sich eine arabische Kultur, eine arabische Kunst vom Atlantischen Ocean bis zur Mündung des Ganges, mit ihr eine Weberei, deren Erzeugnisse durch das ganze Abendland gingen. Sarazenische Gewebe schmückten die Kirchen, deckten die Altäre, bekleideten die Ritter und ihre Damen; selbst die deutschen Kaiser wurden in sarazenischen Gewändern gekrönt. Die christlichen Völker betrachteten alle diese Stoffe, welche ihnen durch die Kreuzfahrer oder auf dem Wege des Handels durch die italienischen Seestädte zukamen, mit größter Verwunderung, gaben ihnen zum Theil wundersame Namen und dichteten ihnen eine fabelhafte Herkunft an. Später freilich lernten sie selber diese Stoffe weben, und während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, und früher schon Lucca, gewannen Venedig, Genua, Brügge und Ypern großen Ruhm in Sammt-, Seide-

und Brocatgeweben. Nichtsdestoweniger hielten sich die Gewebe des Orients in gleichem Ruhme und insbesondere die Decken und Teppiche, denen man zahlreich auf den Bildern der italienischen, deutschen und niederländischen Schulen begegnet. Sie gehörten damals zum schönsten Schmuck der reichen Patrizierhäuser und der vornehmen Paläste.

Erst mit dem achtzehnten Jahrhundert verloren sie die Gunst Europas, das nun dem Geschmack Frankreichs, dem Geschmack des Rococo, der verblaßten Farben, der Bizarrerien und Chineserien unterthan wurde. Seitdem blieben die Gewebe des Orients, wenn man von der Spezialität der Kaschmirshawls absieht, wie verschollen für Europa; man hörte auf sie zu kennen; ihre Schöpfungen sanken wieder, wie einst im Mittelalter, in das Reich der Fabeln und Märchen zurück.

Da kamen sie durch die Weltausstellungen leibhaftig wieder vor unsere Augen, erst sporadisch, dann reicher und reicher, bis das ganze Gebiet orientalischer Kunstindustrie, wie es heute noch existirt, nach allen seinen Seiten handgreiflich sich uns enthüllt hatte, die Arbeiten in Gold und Silber, in Kupfer und Eisen, in Thon und Porzellan, ganz vor allem aber der schönste und reichste Zweig, die Gewebe. Da lag es Alles vor uns, wissenschaftlich und kaufmännisch geordnet, Alles was Indien und Persien verfertigen, was die Levante, was Tunis und Marokko heute erschaffen.

Mit der Kenntniß ist nun freilich auch der märchenhafte Charakter verflogen. Wir haben die Stoffe, ihre Heimath kennen gelernt, und selbst ihre Verfertigung ist uns selten noch ein Geheimniß oder räthselhaft. Wir müssen selbst sagen, daß das, was wir auf den Ausstellungen gesehen haben, nicht ganz dem Bilde entspricht, das unsere Phantasie uns vorgespiegelt hatte, daß es selbst zurücksteht hinter dem, was uns die Geschichte berichtet oder was wir gelegentlich von orien-

talischen Alterthümern aus den Museen kennen. Der arabische Chronist Abulfeda erzählt z. B., daß die Araber, als sie nach der Schlacht von Kadesia die Sassauidenhauptstadt Madain eingenommen, dort im Palast einen Teppich angetroffen hätten, der 60 Ellen im Gevierte maß. Er stellte das Bild des Paradieses dar, dessen Gewächse, Blumen und Früchte aus den verschiedensten Edelsteinen gebildet waren, die sich auf goldenen Stielen erhoben. Um seiner Kostbarkeit willen sollte er als Prachtstück der Beute dem Chalifen Omar vorbehalten bleiben, dieser aber ließ ihn zerschneiden und vertheilte ihn unter seine Soldaten; sein Gefährte Ali verkaufte seinen Antheil und erhielt dafür allein noch 20000 Silberstücke. Es wird ferner als Beispiel von dem Stoffreichthum der Khalifen in Bagdad erzählt, daß, als der Khalife Moktadir einst dem byzantinischen Gesandten Audienz gab und dabei seine Pracht entfaltete, 38000 Tücher und sonstige Gewebe, darunter 12500 mit Gold durchwirkt, die Wände schmückten und 40,000 Teppiche den Boden des Palastes bedeckten.

Heute ist nun allerdings schwerlich ein indischer Fürst oder der König von Persien oder der türkische Sultan im stande das Gleiche zu thun, ebensowenig als sich ein Teppich auffinden läßt, der sich mit jenem sassanidischen von Madain vergleichen ließe. Ja, die Ausstellungen haben nirgends ein Seitenstück zu einem großen, mit Jagdscenen geschmückten persischen Teppich von Seidensammt vorgebracht, der, ein Eigenthum des kaiserlichen Hofes in Wien, vor Zeiten einmal, wie die Tradition sagt, als Geschenk des Zaren Peter des Großen hierhergekommen. Ohne Zweifel ist heute auch die Weberei, wie andere Kunstzweige des Orients, gesunken und leistet nicht mehr das Gleiche wie früher, noch vermöchte sie es, wenn sie es wollte. Nichtsdestoweniger ist ihre Bedeutung noch heute eine außerordentliche; sie ist es in sich selber und ebenso ist

sie es für uns. Außerordentlich ist die Mannigfaltigkeit der Stoffe nach Beschaffenheit, Technik und Anwendung und außerordentlich der Reichthum der Verzierung, sowie ihre Schönheit und Richtigkeit. Wunderbar ist der Sinn des Orientalen, in dieser Beziehung stets das Angemessene zu treffen, ob er nun zur höchsten Pracht die ganze Fülle seiner Mittel entfaltet oder sich bescheidet, eben nur das zu thun, was unmittelbar nothwendig erscheint.

Diesen Sinn für das Angemessene hat sich der Orientale ungetrübt und aller Orten bewahrt, so fern sie einander liegen mögen, und so viele Veränderungen und Wandlungen auch mit den orientalischen Geweben seit der Gründung des Islam vor sich gegangen sind, Veränderungen, die ebenso die äußere Geschichte, die der Fabrikstätten, wie die innere, die der Art und Decoration, betreffen.

Zwar wird heute wie früher gewebt und gestickt in der ganzen mohammedanischen Welt von Marokko bis zu den malayischen Inseln und nordwärts zu den Zelten in den Steppen Sibiriens, denn Weberei und Stickerei sind eben die Künste des Orients, der Gebrauch ihrer Erzeugnisse ist der gleiche geblieben und Hütte und Zelt genügen für die Verfertigung der schönsten Arbeiten. Dennoch haben im Laufe der Jahrhunderte die großen Fabrikationsstätten gewechselt. In Spanien erlosch die arabisch-maurische Weberei gänzlich mit dem Falle Granadas und ließ nur Spuren der Decoration in der spanischen Volkstracht zurück. Was ist aus der überreichen Industrie im Euphrat- und Tigrislande geworden? Bagdad, die märchenhafte Khalifenresidenz, und Mosul, die Heimath der Musline, der duftigen Feengewebe, sie haben ihre Kunst seit langen Zeiten nicht mehr gesehen. Brussa, einst die Werkstätte türkischer Goldbrokate und Seidenstoffe, kennt nur Reste noch von ehemaliger Blüthe, und was heute Kairo liefert, nicht zu ver-

gleichen mit den Schöpfungen aus der Zeit der Khalifen oder der türkischen und mamelukischen Sultane, erliegt wie die Teppiche Smyrnas europäischem Einfluß und Geschmack.

So ist auch die Geschichte an der Decoration nicht spurlos vorübergegangen; wie wäre es auch im Laufe so vieler Jahrhunderte und unter so mannigfachen Schicksalen anders möglich gewesen! Der Orientale hat ebenfalls seinen Kunststil, die ornamentalen Bestandtheile desselben, geändert, obwohl er an den Grundprincipien von Anfang an bis auf den heutigen Tag festgehalten hat. Diese Grundprincipien sind, wie in aller mohammedanischen Kunst, so ganz besonders auf den Geweben, erstens das fast ausschließliche Vorherrschen des reinen Ornaments im Gegensatz gegen die Figuren des Lebendigen, und zweitens die Behandlung des Ornaments als dasjenige einer ebenen Fläche im Gegensatz gegen ihre Höhung oder Modellirung durch Schatten und Licht.

Vor diesen Grundprincipien, für welche der Araber jedenfalls die Anlage mitbrachte, als er seinen weltgeschichtlichen Lauf begann, vor diesen Principien mußte die figürliche Decoration der antiken, der altbabylonischen Teppiche mit ihren Darstellungen aus der Geschichte, aus der Mythe oder aus der fabelhaften Thier- und Menschenwelt verschwinden. Ist auch das Verbot des Koran in dieser Beziehung nicht entscheidend, so wurde doch die betreffende Stelle von den Strenggläubigen in diesem Sinne aufgefaßt, und die Nachahmung des Lebendigen verschwand aus der Kunst. Nicht sogleich und nicht unbedingt — das ist richtig. Lange noch, tief in das Mittelalter hinein, selbst bis gegen das Ende hin, lebten auf den sarazenischen Seidenstoffen die Thiergebilde fort, freilich in ihrer sogen. stilisirten Art so gezeichnet, daß man ihre natürlichen Vorbilder mitunter schwer zu erkennen vermag. Andrerseits gab es Freidenker unter den mohamme-

danischen Völkern, die sich nicht um das wahre oder vermeintliche Verbot des Koran bekümmerten. Schon zu Bagdad, Kairo, Cordova in der alten Khalifenzeit wurde es wenig oder gar nicht beobachtet, und die Perser und nach ihnen die mohammedanischen Indier trieben und treiben noch heute ohne alle Rücksicht darauf die figürliche Kunst.

Trotzdem ist die Anwendung der Figur in der Decoration der Gewebe auch bei den Persern und Indiern eine große Seltenheit. Ein Teppich z. B. wie der oben erwähnte von Seidensammt im kaiserlichen Besitz zu Wien sucht nicht bloß um seiner Größe, Kostbarkeit und Schönheit willen seines Gleichen, sondern auch wegen seines figürlichen Schmuckes, der mit Jagdscenen von Reitern, Fußgängern und wilden Thieren die ganze Fläche überdeckt. Was sich noch von Lebendigem am häufigsten findet, das sind Vögel, die in das Ornament verwebt sind. Hier und da allerdings, wenn man sich eine gewisse Art Fußteppiche oder Portieren, die mit völlig form- und sinnlosen Zeichen überdeckt scheinen, aus einiger Entfernung sinnend betrachtet, so werden auf einmal diese Zeichen lebendig, sie verwandeln sich vor dem erstaunten Auge in Löwen, Kamele, Hunde, Pfauen, Schmetterlinge, über die man sich nicht täuschen kann, trotzdem das Alles in geraden Linien höchst sonderbar gezeichnet ist. Offenbar lebt hier das alte orientalische Thierornament fort, freilich in gänzlich verkümmerter, fast unkennbarer Gestalt und vielleicht selbst denen unbewußt, welche diese Teppiche verfertigen.

So bildet die Figur auf den Geweben durchaus die Ausnahme; die Regel ist das reine, mit Lebendigem nicht gemischte Ornament. Die mohammedanische Kunst hat mit demselben begonnen und die ganze Zeit ihrer Geschichte, mehr denn ein volles Jahrtausend, daran festgehalten. Aber sie

hat es im Laufe dieser Zeit bedeutsam geändert und ganz besonders auf den Geweben, die, weil aus der Volkshand entstanden, unabhängiger vom Künstler und seinem strengeren Kunststil, der Verzierungskunst mehr Freiheit und Beweglichkeit zu gestatten scheinen.

Im Gegensatze gegen die phantastischen oder stilisirten Thiergebilde auf den Seidenstoffen des Mittelalters, die wir als eine ablebende Tradition, als ein Verklingen antiker, uralt asiatischer Motive betrachten müssen, im Gegensatz dazu beginnt die eigentliche arabische Kunst mit dem geometrischen Ornament, mit mehr oder weniger einfachen oder verschlungenen Figuren in geraden Linien, als ihrem wesentlichsten, am meisten charakteristischen Elemente. Dazu tritt nun die eigentliche Arabeske, gewundene Linien und Züge, die rankenartig sich durch die geometrischen Figuren hindurchschlingen, dann auch für sich allein auftreten. Obwohl ihre Herkunft im byzantinischen Laubornament zu suchen ist, sind sie doch so verändert, daß sie in ihrer vollendeten Gestalt ebensowohl diese Herkunft wie jede Verwandtschaft mit bestimmten Pflanzenformen verleugnen. Sie sind eine eigenthümliche Art des Ornaments für sich, specifisch arabisch mohammedanisch, und daher mit vollem Recht Arabeske genannt.

Diese Art Decoration, scheint es, hat vorzugsweise ihre Ausbildung in der westlichen Hälfte der mohammedanischen Welt erhalten, aber nichtsdestoweniger bildete sie den gemeinsamen Stil der orientalischen Kunst bis zum fernsten Osten, und zwar fast einzig durch das ganze Mittelalter. Obwohl auch heute keineswegs ausgestorben, erhielt sie jedoch gegen den Ausgang jener großen Kulturperiode ein neues Element neben sich, das sich mit ihr verband, mit ihr vermischte oder auch an ihre Stelle trat. Dieses neue Element, das seine

Heimath gerade im Osten, in Asien hat, ist die Pflanze oder noch bestimmter gesagt, die Blume.

Die Liebe zu Garten, Pflanzen und Blumen ist so alt im Orient wie seine Kultur. Soll ich an die hängenden Gärten der Semiramis erinnern, die zu Babylon auf gemauerten Terrassen hoch den breiten Strom überragend der Königin eine reinere Luft, erquickenden Schatten unter mächtigen Bäumen und den Duft der Blumen darboten? Die ganze Kulturgeschichte des Orients, die der alten Zeit, wie die mohammedanische, ist voll dieser Gartenliebe. Sie ist ein Stück, und das schönste vielleicht, vom Leben des Orients. Der Genuß der erfrischenden Abendkühle am rauschenden Brunnen, unter säuselnden Palmen, im Blumenduft, unter dem Gesange von Liedern und dem Klange von Lauten, bei Gesprächen oder der Erzählung von Geschichten und Sagen, er tritt uns überall entgegen aus der Geschichte, aus Chroniken, Gedichten und Märchen, und hat sich noch heute erhalten, wenigstens überall dort, wo das orientalische Leben, nicht in volle Indolenz versunken, noch ein Stück Poesie sich bewahrt hat.

Aber wie der Garten mit seinem Genuß, so wurde und wird die einzelne Pflanze, die Blume um ihrer Schönheit willen geschätzt. Wenn Xerxes einen wunderschönen Baum, den er auf seinem Marsche fand, hingerissen von Entzücken, mit goldenem Schmuck und Blumenkränzen umwinden ließ, so ist diese Schwärmerei den Nachkommen seines Volkes noch heute nicht abhanden gekommen. Ich will zum Beweise dessen (nach der Schilderung eines englischen Schriftstellers, George Birdwood) nur ein Beispiel von der Blumenverehrung der Parsen anführen, bekanntlich Nachkommen der alten Perser, deren eine große Anzahl als reiche Kaufleute im Westen Indiens leben, zumal in Bombay, von wo auch meine Mittheilung herrührt.

Da pflegt der Parse in langem, fliegendem blauen Gewande, die hohe Mütze von lockigem schwarzen Schaffell auf dem schwarzbärtigen Haupte, den Victoriagarten zu besuchen. Er geht suchend umher, stellt sich vor jede Blume, sinnt und denkt, wie halb in Vision versunken. Wenn endlich seine Sehnsucht erfüllt, wenn er die ideale Blume gefunden hat, die er sucht, so breitet er seine Decke vor ihr aus, sitzt dort, bis die Sonne sinkt, dann betet er vor ihr, faltet wieder seine Decke zusammen und geht nach Hause. Und so kommt er den nächsten Abend und Nacht für Nacht zu derselben Blume, bis sie dahin welkt; er bringt seine Freunde in immer wachsender Zahl, sie singen und spielen vor ihr Guitarre und Laute, beten dann und nach dem Gebete sitzen sie still, trinken Scherbet und plaudern und erzählen tief in die mondbeleuchtete Nacht hinein. Und so geht es wieder und wieder jeden Abend, bis die Blume stirbt. Zuweilen noch als großes Finale bringen sie der sterbenden Blume eine Serenade, singen ihr ein Lied von Hafiz und scheiden.

Wir müssen wohl gestehen, vor dieser persisch-indischen Schwärmerei, die sich zur Anbetung versteigt, muß der Enthusiasmus unserer Blumenfreunde den kürzeren ziehen. Es ist daher auch nicht zu verwundern, wenn diese Blumenliebe in die Kunst eindrang und der orientalischen Decoration einen neuen Charakter gab. Es geschah aber nicht überall, noch ist es der Blume gelungen, die Arabeske und das geometrische Ornament völlig zu verdrängen. Während die Blume heute in Persien und Indien und in den Ländern oder Gegenden, die unter ihrem Kultureinfluß stehen, weit vorwiegt, ist zumeist auf den Stätten des ältesten arabischen Khalifats, so in Afrika und Syrien, das alte Element geblieben.

Ganz deutlich zeigt sich das an einem Zweige der orientalischen Weberei, der uns heute am bekanntesten ist, an den

Teppichen nämlich, an den eigentlichen Fußteppichen und was von ihrer Art als Portieren oder zum Lager und zur Wandbekleidung verwendet wird. Diese Teppiche sind das erste und nothwendigste Bedürfniß des orientalischen Lebens. Sie geben Schönheit der Wohnung, Schutz und Behaglichkeit dem Zelte, der Reisende, der Pilger führt sie mit sich und braucht sie zum Lager und zur Hülle. So fabrizirt sie das ganze Morgenland, soweit man es rechnen mag, von der Küste Marokkos bis zur äußersten Grenze am indischen Ocean. So mannigfach die Decoration, so verschieden ihre Art, — so einfach ist die Arbeit, so wenig bedarf die Teppichwirkerei allüberall der Maschine. Es genügt ein Rahmen, auf den die Kette gespannt ist; der Arbeiter oder die Arbeiterin steht dahinter, wie der Gobelinsweber, und knüpft oder wirkt die Fäden ein nach dem Muster, das gewöhnlich nur im Gedächtniß existirt. Daher kommt es, daß alle echten orientalischen Teppiche kleine Unregelmäßigkeiten in Zeichnung wie Farbe tragen — ein Zeichen ihrer Echtheit —, während bei uns die Maschine mit mathematischer Sicherheit arbeitet. Bei solcher Entstehung bedarf es nicht der Fabriken, obwohl der Perserkönig und die indischen Herrscher sich fürstliche Werkstätten halten, zu denen sie die besten Arbeiter oft gewaltsam pressen. Nur wo für den regelmäßigen Bedarf Europas gearbeitet wird, wie in Smyrna, läßt sich von fabrikartigen Anstalten reden. Sonst genügt gewöhnlich das Haus, die Hütte, selbst das Zelt des Beduinen, des Kurden, des turkomannischen Nomaden, und es sind nicht die schlechtesten Beispiele, die aus diesen Zelten kommen.

Wie die Heimath dieser Teppiche die weiten Strecken zweier Welttheile umspannt und den verschiedensten Völkerschaften angehört, so ist selbstverständlich auch ihre Art sehr mannigfach. Wir kennen am besten jene dicken, sammtartigen Gewebe, in

deren Weiche der Fuß versinkt; aber es ist selbst von den Wollgeweben nicht die einzige noch die kostbarste Art. Vieler Orten, und namentlich auch in Persien, verfertigt man andere Teppiche, welche mehr den Gobelinsgeweben gleichen, wie sie auch ähnlich entstehen, oder der ungeschnittenen Brüsseler Art. Dabei ist nicht die Dicke und die Weichheit das Kriterium der Güte, sondern die Dichtigkeit und Zartheit der Fäden; je mehr der Perser derselben am Rande unter seinem Daumen zu bedecken vermag, je höher gilt der Werth; vierzehn bis fünfzehn Fäden sind aber das Höchste, was sich auf die Breite des Daumens an den besten Teppichen ergiebt. So berichtet Chardin.

In Persien, dem Lande, wo vielleicht noch heute in aller Welt die schönsten Teppiche gemacht werden, verfertigt man sie überall, vorzugsweise geschieht es aber in Kurdistan, Khorassan, Feraghan und Kerman, nach welchen vier Provinzen man auch vier Hauptarten, jede verschieden in Textur und Stil, unterscheidet. Die schönsten und kostbarsten sind die von Kurdistan, dann folgen, abwärts gehend in Werth und Schönheit, die von Kerman, Khorassan und Feraghan. Die letzten, die einfachsten und billigsten, sind in gewöhnlichem Gebrauche. Diese alle werden heute sämmtlich aus Wolle verfertigt. Neben ihnen fabrizirte man aber früher noch eine kostbare Art aus Seidensammet mit reicher Arabeskendecoration oder mit Figuren, zuweilen auch mit Gold- und Silberfäden dazwischen. Diese Art kommt heute wohl nur als Antiquität vor; ihre Fabrikation scheint gleich der des Goldbrokats in Persien gänzlich erloschen zu sein.

Betrachtet man sich alle diese verschiedenen Arten der Teppiche nach ihrer Decoration, so erscheinen sie auf den ersten Blick nicht minder mannigfach. Man findet aber bald, daß zweierlei Motive sie in zwei große Gruppen scheiden, in die-

jenigen mit dem geometrischen Ornament und in diejenigen mit der Blume. Zwischen beide treten die Arabesken, bald mit größerer Hinneigung nach der einen, bald nach der anderen Seite. Dieses entspricht völlig der Geschichte.

Orientalische Teppiche aus dem eigentlichen Mittelalter sind uns leider nachweislich nicht erhalten. Wir schließen aber aus den nicht seltenen Abbildungen solcher Gewebe auf den Gemälden des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, welche sämmtlich mit geometrischen Motiven oder Verschlingungen in geraden Linien, zuweilen mit Inschriften in geraden kufischen Schriftzügen verziert sind, sowie aus anderen Gründen, daß dieses die eigentliche, wenn nicht allgemeine Decoration der orientalischen Teppiche des Mittelalters gewesen sei. Sie ist es auch in der einen Hälfte der mohammedanischen Welt geblieben, und zwar in der westlichen, bis zu den Grenzen der persischen Kultur und Kunst, im wesentlichen wenigstens, denn Zeit und Geschichte, und insbesondere der Verfall aller mohammedanischen Kultur hat ihre Art doch sehr verändert.

Am ältesten und echtesten hat Marokko, das unzugängliche, — wir kennen es ja von den Weltausstellungen — den arabischen Charakter bewahrt; seine Gewebe, die Teppiche wie die Seidenstoffe, erscheinen wie die unmittelbaren Nachkommen der spanischen Stoffe aus arabisch-maurischer Zeit. Je weiter wir von da nach Osten gehen, je mehr sehen wir heute den Typus sich verändern. Zwar walten überall die geradlinigen, zackigen, eckig gebrochenen Motive vor, aber es ist die eigentliche Kunst, welche sie so wundervoll zu verschlingen und wieder zu lösen verstand, von ihnen gewichen. Es sind eben Ornamente, die keinen anderen Zweck zu haben scheinen, als die Farben durch einander zu bringen, deren Figuren wir aber nicht begreifen, wenn wir nicht an ihre Entstehung und Geschichte denken. Bei immer abnehmender Kultur des Mo-

hammedanismus traditionell fortgepflanzt, nicht mehr auf ihrer Höhe gehalten durch kunstvolle Muster aus den fürstlichen Werkstätten der großen Residenzen, mußten diese Erzeugnisse der Hütten und der Zelte, wenigstens in der Zeichnung, tiefer und tiefer sinken. Wenn sie sich dennoch unsere Gunst, und mit vollem Recht, bewahrt haben, so liegt die Ursache in ihren Farben und ihrem immer noch richtigen Grundprincip der Decoration.

Am weitesten in dieser Verschlechterung gehen diejenigen Teppiche, die wir bis heute gerade am meisten gekannt und geschätzt haben, nämlich die türkischen von Smyrna, der Hauptstätte ihrer Fabrikation. In ihrer Anordnung mit breiter Bordüre, Eckstücken, Mittelornament und einfarbiger breiter Grundfläche mehr der europäischen Art verwandt, ist das Detail der Zeichnung ein Durcheinander unregelmäßiger, unschöner Schnörkel, einzig und allein darauf berechnet, einige Farben so zu mischen, daß sie einen gewissen Ton, eine gewisse Stimmung im Auge ergeben. Und dieser Farben sind im Vergleich mit anderen Teppichen nur äußerst wenige. Es ist Roth, Blau und Grün, wozu bisweilen, das Ganze zu beleben, einige Flecke Orange hinzutreten, nebst den schwarzen Linien, welche das Muster contouriren. Die Wirkung ist ruhig und einförmig, und somit für den Fußboden nicht selten in hohem Grade angemessen; sie ist zuweilen aber auch trübe und trist, je nach der vorherrschenden Farbe; besser, wenn Roth überwiegt, schlechter, wenn Grün die Wirkung beherrscht.

Wann nun aber diesem geometrischen oder ursprünglich geometrischen Ornament die Blume zur Seite getreten ist, das ist schwer zu sagen, und um so schwerer, als sie ihren Weg durch die Arabeske genommen und von dieser erst sich abgelöset hat und selbstständig geworden ist. So scheint wenigstens der Weg gewesen zu sein. Zwar findet sich die Blume schon

auf indischen Monumenten, welche dem ersten Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung angehören, ganz in der Weise gezeichnet, wie sie heute von der Weberei des Orients verwendet wird, aber diese Beispiele sind vereinzelt. Immerhin kann man daraus schließen, daß sie vom fernen Osten her, von Indien aus in die mohammedanische Kunst eingedrungen ist, sowie das geometrische Ornament seine wahrscheinliche Heimath in Arabien zu suchen hat. Auf den erhaltenen persischen Teppichen, welche wir dem siebzehnten oder höchstens noch dem sechzehnten Jahrhundert zuschreiben können, herrscht die Arabeske vor, jedoch nicht mehr ohne die Blume, welche sich inmitten ihrer Rankenverschlingungen eingefunden und dieses ursprünglich von der Natur ausgegangene Ornament wieder einen Schritt zu ihr zurückgeführt hat. Heute aber sieht man persische und indische Teppiche in Fülle, welche ganz von der Blume überdeckt sind oder bei denen die Arabeske so von derselben durchdrungen ist, daß man für beide Länder, Indien wie Persien, den blumigen Charakter als den durchaus überwiegenden auf diesen Geweben bezeichnen muß.

Das war nun bis vor wenigen Jahren auf unseren Teppichen auch der Fall. Auch sie waren vollständig und fast einzig mit der Blume bedeckt, wenn sich nicht dieses naturalistische Element bis zu Gärten und Wäldern erweitert hatte. Aber welch ein Unterschied! Hier bei uns Alles so dargestellt, als ob die Natur selbst, Pflanze, Wiese, Garten, sich unter unseren Füßen befände, Alles gehöht ins Relief mit Schatten und Licht. Und nicht genug daran, man wählte die farbenprächtigsten Blumen, und da die Textur eine feine Zeichnung nicht zuließ, übertrieb man ihre Größe wider die Natur in das Ungeheuerlichste. Die Folge waren grelle Contraste, ein Durcheinander schreiender Farben, ein Anlehnen an die Natur und wieder ein Abstoßen derselben: somit weder Geschmack,

noch Kunst, noch Princip. Der Orientale dagegen denkt niemals daran, die Natur nachzuahmen; er hat einen Gegenstand vor sich, einen ebenen Gegenstand, eine Fläche, die er verzieren will; er benützt die Blume als Mittel dazu, aber er behandelt sie eben auch als ein Mittel, über das er frei verfügt, das er beliebig nach seinen künstlerischen Absichten verändern und gestalten kann.

Gewöhnlich sind seine Blumen in gleichen Abständen und regelmäßiger Wiederkehr über den Raum vertheilt, oder sie haben in den Ranken und Arabesken der Bordüren ihre wohlabgewogene Stelle; auch pflegen sie nur von ferne an ihr natürliches Vorbild zu erinnern. Mitunter aber treten sie auch der Natur näher, sei es in der Zeichnung, sei es in der Anordnung, wie z. B. in Persien die Teppiche von Kerman und Khorassan realistischer sind als diejenigen von Kurdistan und Feraghan, ja selbst Thiere und Menschen nicht ganz verschmähen. Insbesondere zeigen auch diese Hinneigung zur Natur die s. g. Gebetsteppiche, deren sich der Mohammedaner bedient, um knieend darauf seine Andacht zu verrichten. Die Richtung, die er ihnen zu geben hat, ist die Veranlassung ihrer einseitigen Dekoration. Diese findet sich nun zwar von aller Art, wie sie gerade Landessitte ist, aber nicht selten besteht sie wie aus einem Blüthengebüsch oder einem Blumenbouquet, das von dem unteren Ende ausgeht und sich über die Fläche ausbreitet. Aber auch in diesem Falle ist die Anordnung der Blumen stets kunstvoll, wohlabgewogen und symmetrisch, wie sie selbst niemals anders als regelmäßig, flach, ohne Hinzufügung von Schatten und Licht gezeichnet ist. Sie überschreitet niemals die letzte Grenze, welche die decorative Kunst von der Naturnachahmung trennt.

So bewundernswürdig nun auch der Orientale nach dieser Seite seiner Kunst erscheint, so liegt der Hauptreiz seiner

Teppiche, welcher sie auch für uns, für unsere Wohnung so begehrungswürdig macht, doch nicht darin, sondern in der Farbe. Es ist etwas gar Eigenes mit dieser orientalischen Farbengebung. Während wir bei unseren Teppichen oder Decorationsstoffen, bei jedem einzelnen Stück stets fragen müssen, paßt es oder paßt es nicht hinein, brauchen wir den persischen Teppich nur hinzulegen, jeden beliebigen, und es ist gut. So viele hunderte und aber hunderte uns vor Augen gekommen sind: ihr Reiz ist allerdings nicht der gleiche, der eine ist mehr, der andere minder schön; aber gut in der Farbe sind sie alle, sofern sie nicht schon, wie viele Smyrnaer, von europäischem Geschmack angekränkelt sind.

Worin besteht nun diese Eigenthümlichkeit, dieser unleugbare Vorzug, den sich selbst die Imitationen mit aller Kunst und Mühe und Wissenschaft nicht völlig zu eigen machen können? Er dürfte sich im wesentlichen auf Folgendes zurückführen lassen. Zum ersten findet auf den orientalischen Teppichen niemals ein harter Gegensatz der aneinander stoßenden Farben statt. Abgesehen davon, daß die Farbenflächen durch meist schwarze, mitunter auch helle Contouren getrennt sind, setzt der Orientale nicht ganz hell und ganz dunkel neben einander, sondern hält die Töne in gleicher mittlerer Stärke; aus diesem Grunde bedient er sich auch nicht des reinen Weiß, sondern es ist stets in gelblich oder chamois oder in seiner Naturfarbe abgetönt.

Zum zweiten befolgt der Orientale das Princip der gleichmäßigen Vertheilung, während in Europa das der Unterordnung, wonach eine Farbe die vorherrschende ist, beobachtet wird. Der Orientale vertheilt die Farben, seien sie nun wenige oder viele, in kleinen Portionen durch einander, so daß die Gesammtwirkung aus gewisser Ferne ein unbestimmter sanfter, lebendig schillernder Ton, nicht eine einzige Farbe ist.

Dieser Ton ist nun sehr verschieden, sowohl nach dem Individuum, dem Teppich nämlich, wie nach den Ländern: einförmig und meist grünlich ist, wie schon bemerkt worden, der Ton der türkischen oder Smyrnaer Teppiche, kräftiger und mannigfacher jener mit geometrischem Ornament aus dem Norden Afrikas, blumiger, blüthenreicher der von Persien und Indien. Die indischen Teppiche zeigen im Vergleich zu den persischen einen vorwiegend braunen, ins Fuchsige gehenden Ton, was von den vielen warmen und purpurnen Tinten herrührt.

Zum dritten ist es aber auch die Beschaffenheit der Farben selber, auf welcher ein nicht geringer Theil des Reizes beruht. Wir bemühen uns meist die Farben so rein im Tone darzustellen, wie ihn uns die Wissenschaft lehrt. Die Orientalen kennen selbstverständlich nicht die Lehren und Forderungen der Physik und kümmern sich daher auch nicht um die physikalische Reinheit der Farben; daher entlocken sie ihren Materialien eine Fülle eigenthümlicher Töne, die alle denen in der Natur viel näher stehen und daher auch leichter in Harmonie zusammengehen. Sie sind gebrochen, wenn man sie so bezeichnen will, denn sie weichen von den ganzen Farben unserer Scala ab, aber sie sind nicht gebrochen in dem Sinne, als ob ihnen durch Grau ihre Kraft genommen wäre. Im Gegentheil, sie sind voll Feuer und Sättigung, und zeigen dieses umsomehr bei diesen sammtartigen Teppichen, als die Wolle besonders zur Aufnahme satter, tiefer und lebendiger Farben geeignet ist. Zuweilen trägt gewiß die Zeit dazu bei, diesen dauerhaften Teppichen eine sanftere Harmonie zu geben, aber die Eigenthümlichkeit der Farbentöne besitzen sie schon von Hause aus. Die Kurden, vor allen berühmt durch ihre Fähigkeit, Blumen und Kräutern schöne Farben zu entziehen, wissen sie traditionell darzustellen, heute wie ehemals, aber unsere Färber

mühen sich vergebens ab, trotz aller Kunst und Wissenschaft, sie nachzuahmen und zu erreichen.

Der Reiz der Farbe ist auch das Geheimniß der Schönheit bei einer anderen Art der orientalischen Wollgewebe, die noch mehr als die Teppiche in Europa einstens berühmt war und auch heute wohl noch ist. Ich meine die Shawls.

Es giebt viele Arten von Shawls in Indien, denn da die Kleidung der Indier, der Männer wie der Frauen, in der Regel nur aus Tüchern besteht, welche keine Scheere berührt hat, so läßt sich Vieles unter diesem uns geläufigen Worte zusammenfassen. Speciell aber denkt man an die Shawls von Kaschmir und ihre höchst eigenthümliche Art, die uns ja mindestens aus den Nachahmungen wohl bekannt ist.

Wer mag uns sagen, wie alt diese Industrie im abgeschlossenen Alpenlande von Kaschmir ist? wann und wie sie entstanden? von woher diese eigenthümliche Verzierung stammt, die ganz eine Art für sich ist, so sehr sie auch im allgemeinen Princip der orientalischen Weise folgt? Das Wort Shawl oder shala, wie es ursprünglich lautet, ist sanskritischen Ursprungs und weiset somit auf ein hohes Alter der Fabrikation. Im achten Jahrhundert unserer christlichen Zeitrechnung standen die Shawls von Kaschmir bei den Chinesen in hohem Ansehen, und später in der Mogulzeit waren sie am Hofe zu Delhi und überall in Indien gesucht und theuer gezahlt. Man versuchte dann, zumal der Transport ein äußerst schwieriger war, denn Alles mußte auf den Köpfen der Menschen wegen der unpassirbaren Pfade über das Gebirge gebracht werden, man versuchte die Fabrikation nach anderen Gegenden Indiens und weiterhin zu verpflanzen. Allein nirgends in der Welt hat man es zu gleicher Feinheit und Schönheit gebracht, und dem echten Kaschmirshawl bleibt noch heute der Ruhm der Unübertrefflichkeit. Die besten aller

Imitationen sind die persischen aus der Provinz Kerman oder Karamanien, in dessen Gebirgen zur Erzeugung der gleichen Wolle ähnliche Bedingungen vorhanden zu sein scheinen.

Von dieser Wolle hängt natürlich die erste Bedingung der Feinheit und Zartheit ab. Nur gewisse Ziegen in gewisser Gegend ergeben sie in erster Güte, alsdann noch wird sie auf das sorgfältigste ausgelesen, gekardet, gereinigt, gefärbt. Je weißer sie ist, je mehr wird sie geschätzt und gezahlt. Am einfachen Webstuhl arbeiten mehrere Personen gewöhnlich lange Zeit. Die kostbarste Art aber, diejenige, welche in Indien und bei uns in Europa mit Tausenden gezahlt wird, entsteht auf andere Weise aus Zusammensetzung wie eine Art Mosaik. Der Meister oder Leiter der Fabrik hat das Muster in ganzer Zeichnung und vertheilt daraus die einzelnen Stücke an die Arbeiter und Arbeiterinnen. Diese Stücke, klein in den Dimensionen und von unregelmäßiger Gestalt, je nach der Zeichnung des Musters, werden mit Hilfe hölzerner Nadeln gearbeitet und darnach wie ein Flickwerk, aber so kunstvoll zusammengesetzt, daß die Naht unkennbar bleibt. Hierbei ergeben sich wohl einzelne Fehler und Unregelmäßigkeiten, sie sind aber nur ein Zeichen der Echtheit und verschwinden auch völlig unter dem Gewinde, um nicht zu sagen, unter dem Gewirre der Zeichnung.

Diese Zeichnung, die in einer sehr breiten Bordüre und in Eckornamenten besteht, welche aber die Fläche fast ganz einnehmen und der Grundfarbe meist sehr wenig Raum übrig lassen, verfolgt dasselbe Princip wie die Teppiche, nämlich die Farben zu einem schillernden Ton durch einander zu bringen. Sie verfolgt es aber mit einer Consequenz, mit einer Feinheit, welche weit über die feinsten kurdestanischen Teppiche hinausgeht. Fortwährend sieht man Ornament auf Ornament,

Farbe auf Farbe, daß nicht die kleinste zusammenhängende Fläche übrig zu bleiben scheint. Das erste und hauptsächlichste Grundmotiv, welches den Kaschmirshawls unverändert eigenthümlich geblieben, ist eine gezogene birnförmige Figur mit umgebogener Spitze. Man nennt sie, wie bekannt, die indische Palmette, als ob sie aus dem Palmenblatte entstanden wäre, oder pomme d'amour, indem man sie mit dem Granatapfelmuster der Gewebe aus dem fünfzehnten Jahrhundert in Verbindung setzt; man will ihr eine vergessene symbolische Bedeutung aus alter Hindulehre beilegen: all das ist einfach Vermuthung. In Wirklichkeit kann man nur sagen, daß man weder ihre Herkunft, noch ihr Alter, noch ihre Bedeutung kennt.

Aber diese immer wiederholte Figur ist in ihrer Anwendung auf den Shawls nicht ein so einfaches Ornament. Ihre Linien sind wieder aus blumigem Ornament gebildet, ihre Flächen, die dem Zuge der Figur folgen, damit bedeckt, so daß das Ganze bei näherer Betrachtung wie eine ununterbrochene Fülle kleiner Blumen und Blüthen erscheint, die für die Ferne zu diesem farbig schillernden Tone in reizvollster Harmonie zusammenfließen.

Ganz damit in Uebereinstimmung steht die Art, wie diese Shawls von den Indiern selbst getragen werden. Sie winden sie, je nach ihrer Größe und Bestimmung, um den Kopf, um die Schultern, unter den Armen durch um den Leib, immer aber so, daß die Masse des Stoffes gefaltet ist. Die Falten, welche das Muster brechen, erhöhen die Absicht des Farbenprincips, das Durcheinandermischen und Verschmelzen der Farben. Unsere Damen aber thun (oder thaten es wenigstens, denn leider sind die indischen Shawls einstweilen aus der Mode gekommen), sie thun mit ihrer Art den Shawl zu tragen gerade das Gegentheil; sie breiten ihn faltenlos um

den ganzen Körper aus; sie machen dadurch aus sich selbst eine unschöne, dreieckig überschnittene Figur ohne plastische Bewegung, ohne Linienfluß, und bringen dadurch, was den Shawl betrifft, die Zeichnung und insbesondere die Grundfarbe in seiner Mitte mehr zur Geltung, als es Absicht war und als es die eigenthümliche Schönheit des Gegenstandes erlaubt. —

Mit diesen Shawls und den Teppichen haben wir den kunstreichsten und den bedeutungsvollsten Zweig der orientalischen Wollgewebe kennen gelernt. Neben ihnen sind manche andere noch des Interesses werth, wie z. B. der Burnus des Beduinen, der mit seiner gestreiften Verzierung unzweifelhaft in das höchste Alterthum zurückreicht. Kaschmir, von dem soeben gesprochen worden, erinnert uns an die glatten, nach diesem Lande benannten Gewebe, die mit ihrem milden Glanze und ihren sanften, überaus schönen Falten einen der dankbarsten und reizvollsten Stoffe der gesammten Weberei bilden. Allein wir haben noch von anderen Stoffen und anderen Geweben, Eigenthümlichkeiten des Orients, zu erzählen, von der Baumwolle und von der Seide.

King Cotton hat heute seine Herrschaft über die ganze Welt ausgedehnt, aber seine Residenz, von wo seine Herrscherbefehle ausgegangen sind, ist noch immer Indien. Die Baumwolle ist eigentlich ein sehr wenig dankbarer Stoff für die Kunst; matt und rauh mit ihrem leichten Gekräusel, erlaubt sie weder den Glanz der Seide noch die Tiefe und Sättigung der Farben wie die Wolle. Aber gerade die Mattheit und Glanzlosigkeit, sowie die ausnehmende Leichtigkeit und Zartheit, mit der sie sich in die feinsten Gewebe verwandeln läßt, hat bei einem Volke wie die Indier, das mit so natürlichem Kunstsinne begabt ist, wieder zu eigenthümlichen Bildungen geführt.

Dahin gehören vor allem die durchsichtigen Stoffe, welche wir gewöhnlich unter dem Namen der Musline zusammenfassen. Der Name ist ohne Zweifel von Mosul, der Stadt und Provinz Mesopotamiens, abzuleiten, wo Marco Polo im dreizehnten Jahrhundert eine ausgedehnte Fabrikation dieser feinen durchsichtigen Gewebe aus weißer Baumwolle vorfand, und von woher sie wahrscheinlich zuerst nach Europa gekommen sind. Heute existirt freilich in Mosul weder diese noch eine andere Weberei, und Indien, gewiß ihre erste Heimath, ist noch heute ihre beste. Das indische Märchen erzählt uns von einer Prinzessin, die in ihrer Hand — und indische Prinzessinnen haben bekanntlich besonders kleine Hände — die, sage ich, in ihrer kleinen Hand ein solches Gewebe umschlossen hielt, das, ausgebreitet zum Zelte, für die ganze Armee ihres Vaters doppelt ausreichte. Ein so feines Gewebe würden wir allerdings vergeblich in Indien suchen, aber ein Kleid durch einen Ring zu ziehen, oder fünfundzwanzig Ellen solchen Stoffes in einer gewöhnlichen Schnupftabaksdose zu bergen, das ist wirklich kein Märchen.

Die Ursache der Entstehung solcher Gewebe ist gewiß in dem heißen Klima zu suchen, aber ebenso sehr hat zur ferneren Ausbildung die Kunst, oder, wenn man lieber will, die Eitelkeit ein Wort mitgesprochen. Das mysteriöse Halbverhüllen, Halbsehenlassen, das Bedeckende und doch Transparente, das Verschleiern und doch Durchblicken hat in der menschlichen Kleidung wohl nirgends größere Bedeutung gefunden als bei den dunkeläugigen und dunkelfarbigen Schönen im Hindulande. Daher sind sie es vor allen, welche diese Stoffe hervorgerufen haben und von ihnen noch heute Gebrauch machen. Eben in dieser Mitwirkung der Farbe und der schlanken Formen des Körpers, in der Mitwirkung der Augen besteht die Schönheit dieser Stoffe, mehr wenigstens als in der anschmiegenden

Weiche, in der zarten Faltung oder in der Verzierung. Die Verzierung tritt daher auch im Verhältniß zurück, obwohl man sie kaum vernachlässigt nennen kann: bunte Blumen und Ornamente, blinkende Goldtupfen und Goldstreifen erhöhen auf dem schwarzen Grunde die nächtliche Wirkung, selbst opalglühende Käferflügel werden in diese Schleier oder in die durchsichtigen Kleiderstoffe eingefügt. Das Alles aber ist mehr nachträgliche Arbeit der Hand, der Stickerei, als der ursprünglichen Entstehung auf dem Webestuhl.

Neben diesen durchsichtigen Muslinstoffen giebt es aber noch viele andere festere Baumwollgewebe in Indien, sowohl zur Bekleidung wie zur Decoration, die sich mannigfacher Verzierung erfreuen, sei es carrirt, gestreift, sei es mit Blumen regelmäßig bestreut. Es giebt Absonderlichkeiten nach Herstellung und nach Verzierung wie z. B. die batikkirten Stoffe der Malaien, leichte Gewebe von großem decorativen Reize. Es sei aus der Vielheit aber nur eine Art herausgegriffen, welche für unsere europäische Fabrikation von überaus großartiger Bedeutung geworden ist, nämlich die gedruckten Calicos, welche die Engländer unter dem Namen Chintz, einem Hinduworte, das „bunt" bedeutet, woraus wir Zitz gemacht haben, etwa um das Jahr 1700 bei sich einführten. Sie sind für Europa nicht bloß die Quelle jenes falschen, Zitz genannten Glanzstoffes, sondern überhaupt aller der bedruckten Gewebe für Kleidung wie für Decoration, welche heute, zum Theil mit wunderbar ausgeführter Verzierung, aus unseren Webereien und Druckereien hervorgehen.

Als die Europäer zuerst in den fernen Osten nach Persien und Indien kamen, fanden sie in beiden Ländern diese Stoffe in aller Vollendung der Technik bereits vor, besser in Indien, ihrer eigentlichen Heimath, als in Persien, welches die schöneren

Stoffe aus Indien importirte. Man bemalte sie mit Blumen und Vögeln, indem man die Farben mit Leimwasser befestigte; die gewöhnliche Art der Verzierung aber war bereits der Druck mit hölzernen Modeln. Die Verzierung breitete sich mit Ranken, Laub, Blumen, Vögeln und Insecten in gleichmäßiger Wiederkehr über den Stoff aus, ihn nach orientalischem Princip so bedeckend, daß niemals der Grund mit seiner Farbe sich in größerer Fläche vordrängte. Der blumige Eindruck waltete vor, aber, obwohl zuweilen auch Gold hinzugefügt war — diese Beispiele sind heute von antiquarischer Seltenheit —, blieb doch der Effect stets milder, matter, der Eigenthümlichkeit der Baumwolle entsprechend, als derjenige der glänzenden Seide oder der Wolle mit ihren tiefen und satten Farben. In dieser Art kamen sie im siebzehnten und im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts nach Europa; hier aber verloren sie in ihrer Nachahmung bald den orientalischen, ihnen so angemessenen Charakter und mußten den ganzen unerfreulichen Wandel des europäischen Geschmacks im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert mit durchlaufen. Sie wollten Alles darstellen, Alles imitiren, Allem mit billigem Ersatze gleichkommen, aber vergebens mühten sich die Zitze mit ihrem falschen, erborgten Glanze ab die Seide zu erreichen.

Die Orientalen in ihrer decorativen Weisheit haben jedem Stoffe das Seine gelassen. Sie haben die Baumwolle als den allgemeinen und gewöhnlichen Bekleidungsstoff, wenigstens in Indien, gebraucht und die Seide dem Glanze, der Pracht, dem Reichthum vorbehalten. Sie haben daher nicht jene wider ihre Natur zu heben gesucht, diese dagegen, die Seide, in ihren wunderbaren Eigenschaften zur höchsten Entfaltung gebracht. Diese Eigenschaften sind der Glanz, der schon vom gewöhnlichen Seidengewebe zurückgestrahlt wird und im Atlas zu metallner Wirkung sich erhebt, die Aufnahme der glühenden

Farben, welche nur in der Seide ihr höchstes Feuer erreichen, und endlich die Verbindung mit Metall, mit Gold und Silber, mit welcher Verbindung erst sie die möglichst wirkungsvollen und doch immer edlen Prachtstoffe herstellen. Auf diesen Eigenschaften beruht der Kunststil der Seide, ihre richtige künstlerische Verwendung. Die Orientalen waren nicht bloß die Ersten, welche ihn ausgebildet haben; niemals auch sind sie darin übertroffen worden, auch heute nicht.

Und dennoch ist ihre Seidenproduction nicht mehr das, was sie ehemals war. In den weiten Ländern der asiatischen Türkei werden nur noch einige Specialitäten gewebt, wie z. B. die Kopftücher und die Burnus der Libanongegenden, welche künstlerische Beachtung verdienen; die Masse der türkischen Seidenfabrikate ist schon allzusehr, und nicht bloß von heute, von europäischem Geschmack und europäischen, selbst Anilinfarben, angegriffen und verdorben. Aus den Ländern Mesopotamiens, wo einst Bagdad dem glühenden, nach der Sage von Salamandern im Feuer gewebten Baldachin den Namen gegeben, ist die Seidenindustrie gleich jener der Musline verschwunden. Persien spielte noch im siebzehnten Jahrhundert fast die erste Rolle im Seidenverkehre der Welt. Es versorgte ganz Rußland, Polen, die Türkei mit seinen Seidenstoffen und die Holländer verschifften seine Rohseide nach allen Häfen und Fabrikationsorten. Damals machte man in Persien einen zu Portieren verwendeten Goldbrocat, von dem der Zoll mit 30 Thalern, die Elle also mit 1100 Thalern bezahlt wurde, wohl der theuerste und kostbarste Stoff, der jemals gewebt worden ist. Heute hat die ganze Brocatweberei in Persien aufgehört und seine Seidenproduction ist außerordentlich zurückgegangen.

Nur Indien allein, so kann man wohl sagen, hat seine Höhe bewahrt, wenigstens sind seine Seiden- und Brocatgewebe, mannigfach in der Technik, überreich in den Motiven,

mustergiltig im Princip, ausgezeichnet in der Wirkung, kurz=um noch immer bedeutend in jeder Beziehung. Wir haben sie auf den Ausstellungen zur Genüge kennen gelernt, und sind hier noch heute in der Lage, uns vollkommen über sie zu unterrichten, theils durch die Muster, welche von den Museen erworben wurden, theils durch ein großartiges, aus vielen Bänden bestehendes Werk der englischen Regierung, das die Weberei Indiens und alle diese Seiden= und Brocatstoffe nicht in Abbildungen, sondern in den Originalgeweben selbst enthält.*)

Beginnen wir mit den einfachsten Stoffen, den einfarbigen, so haben wir an ihnen wenigstens das Feuer und die Eigenthümlichkeit der Farben zu bewundern. Wir finden Töne z. B. von Roth oder Grün, die unserer Palette ganz unbekannt sind; das Roth erglüht, als wäre es das lebendige Feuer selbst, und das Gelb leuchtet mit einer Tiefe und Kraft, wie wirkliches Gold. Das erwähnte englische Werk giebt dafür wie für alles Andere Beispiele in Fülle.**) Dann folgt eine ungemein einfache Verzierung, die einfarbige Fläche von zarten Linien oder aus Linien gebildeten Streifen oder schmalen Zackenbändern durchbrochen, die sich auch kreuzen. Die Wirkung ist so fein, die Farben sind so glücklich gewählt, einen bescheidenen Contrast hervorzurufen, als müßte es gerade so sein. Es ist dabei merkwürdig, wie vielerlei Motive die Phantasie des Indiers in dieser überaus einfachen, so zu sagen niederen Ordnung der Decoration zu erfinden weiß.

Nun folgt, zu größerem Reichthum des Musters aufsteigend, die Blumenverzierung. Einfarbig oder mehrfarbig, hell oder dunkel contourirt, kleiner oder größer, bald in dichterer, bald

*) Titel: Collection of specimens of the textile manufactures of India. London. India Museum.

**) Mushroo=Stoffe aus Benares, Hyderabad, Madras u. a. Jmroostoffe aus Aurungabad, Hyderabad; Choleestoffe aus Madras, Bombay u. a.

in weiterer Stellung sind die Blumen über die Fläche vertheilt; sie erscheinen vereinzelt oder zu Ranken verbunden, mit Laub dazwischen. Der Reichthum der Motive ist unübersehbar, und doch ist niemals die Blume naturalistisch behandelt. Die orientalische Art der flachen Zeichnung und Illuminirung sowie der regelmäßigen Anordnung ist unabänderlich beibehalten. Die Art, wie das Kind, das in den indischen Weberfamilien aufwächst, in der decorativen Zeichnung unterrichtet wird, wenn man das einen Unterricht nennen kann, denn es ist mehr Spiel und Beschäftigung, führt von selber dahin. Man lehrt es auf ebener, mit Sand bestreuter Fläche Punkte in regelmäßigen Abständen setzen, diese Punkte mit Linien zu Figuren verbinden, wie das bei uns in den Volksschulen auf dem Papiere geschieht, nun aber diese Linien mit den farbigen Blättern zerpflückter Blumen begleiten, um die Punkte herum oder inmitten der Figuren die Blätter wieder zu Blumen, Sternen und Rosetten zusammenstellen. So entsteht schließlich ohne alle Kunst der Zeichnung ein artiges Gebilde, das, leicht entstanden und leicht vergangen, in aller Weise sich variiren läßt. Diese Methode, ein anmuthiges Spiel für müssige Sommerstunden auf dem Lande, läßt sich unseren stickenden Damen, die sich selber ihre Muster erfinden wollen, bestens empfehlen.

Aber so vorzüglich auch die Wirkung aller dieser indischen Seidenstoffe, zumal wenn die technische Behandlung der Oberfläche eine atlasartige ist, so werden sie doch an Glanz von jenen Stoffen übertroffen, bei welchen sich Gold oder Silber oder beides zusammen mit der Seide verbindet. Wir wissen nicht, wie jener persische Elfhundertthalerstoff ausgesehen oder welchen Effect er gehabt hat, denn wir können kein Beispiel nachweisen, das aber läßt sich sagen, daß kein Goldbrocat von heute sich irgend mit den indischen vergleichen läßt, weder an

Glanz, noch an Reichthum der Motive, noch an Brauchbarkeit. Bei uns ist es die Kirche, welche diese Fabrikation in Blüthe hält, aber die Fabrikate leiden an zweierlei. Einmal, wir wollen dabei von der meist unedlen Zeichnung absehen, sind Grund und Muster in zu großen, breiten Flächen nebeneinandergestellt, und die Wirkung ist dadurch wohl glänzend, aber gemein. Zum andern ist unser Goldfaden, oder der mit vergoldetem Silber umsponnene Seidenfaden, zu unbiegsam, sodaß das Gewebe selbst steif, brettern, ungeschickt zur Falte wird. Dieses Uebel fällt bei dem indischen Goldbrocat fast ganz hinweg; das Gewebe, selbst wenn Gold den Grund bildet, bleibt immer biegsam und geschmeidig, und dabei ist die Wirkung, selbst wenn der Stoff ganz goldig erscheint, niemals unedel.

Es ist erstaunlich, wenn man sich diese Goldgewebe*) zugleich ein wenig aus dem technischen Gesichtspunkte betrachtet, in wie mannigfach sinnreicher Weise die Indier den Goldfaden zu verwerthen wissen. Bald blitzt er nur wie ein zarter Faden aus dem farbigen Gewebe hervor, bald bilden schmale Riemen von Gold, die neben einander durch fast unsichtbare Seidenfäden gehalten sind, eine blinkende Oberfläche, als ob sie aus gehämmertem Metall bestände, oder sie setzen Ornamente wie eine feine Goldschmiedearbeit zusammen. Häufig ist Gold oder Silber nicht einmal eingewebt, sondern nur gleich den gedruckten Mustern mit Pinsel oder Model auf den Stoff gebracht. Dies geschieht auch bei den zartesten Baumwollstoffen, welche dadurch bei glänzendster Wirkung ihre vollste Biegsamkeit sich bewahren.

Die Muster sind nicht bloß nach heutiger indischer Art

---

*) Kincobstoffe aus Benares, Ahmedabad, Trichinopoly und Tanjore in Madras u. a. Die Preise betragen zwischen zwei und sieben Pfund Sterling die Elle.

blumig gehalten, sondern oft überraschen sie durch die Alterthümlichkeit ihres Charakters. Mitunter gleichen sie zum Verwechseln den europäischen aus mittelalterlicher Zeit, besonders den italienischen aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert.*) Wie diese sind sie fein und zierlich, nicht groß in den Dimensionen; ebensowenig aber ist es mit der vom Ornament unberührten Grundfläche der Fall. Sie verfallen daher niemals in den gerügten Fehler der heutigen europäischen Brocate. Das Ornament vertheilt sich vielleicht noch dichter über die Fläche, wie bei jedem anderen Gewebe, sei es, daß es nach gewöhnlicher Art selbst golden ist, oder daß der Grund aus Gold besteht, das Muster aber aus farbiger Seide. Die Folge ist, daß niemals das Gold und niemals die farbige Seide allein für sich wirkt, sondern stets wirken beide vereinigt. So erhält die Seide, wenn sie vorwiegt, den goldigen Ton, oder das Gold andererseits eine bestimmte Färbung, die ihm sonst nicht eigen ist, wie in Roth, Blau, Grün, Violett, oder einen ungewiß spielenden, bunt schillernden Ton, wenn mehrere Farben zur Verwendung gekommen sind. Dieses kann im Muster selber geschehen oder durch abwechselnd farbige Streifen des Grundes, die zuweilen selbst eine diagonale Lage haben. Letzteres scheint nun wider allen guten Stil zu sein, ist es hier aber nicht, weil nicht die schrägen Linien zur Wirkung kommen, sondern nur der bunte, gemeinsame Farbenton. Auf diesen ist es abgesehen und dabei sicherlich zugleich an die Mitwirkung des Lichts gedacht, denn je nachdem dieses einfällt, senkrecht oder in mehr oder minder schräger Richtung, spielen diese Stoffe mehr oder minder glänzend, mehr oder minder goldig oder farbig.

---

*) Nicht bloß diese Goldbrocate zeigen diese alterthümlichen Muster, sondern auch die seidenen Imroostoffe aus dem Dekkan.

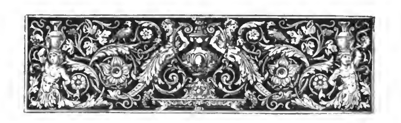
Der Träger dieser Stoffe, denn sie dienen vorzugsweise zur Bekleidung, erscheint daher in jeder Bewegung wie ein anderes Bild, bald goldstrahlend in höchster Helle, bald in matterem farbigen Glanze, immer aber kostbar. Und doch sind diese Stoffe, wenn auch die glänzendsten, kaum die schönsten. Wir möchten diejenigen noch vorziehen, wo alle Kunst auf eine überreiche Bordüre gelegt ist, wie das bei vielen der überaus mannigfaltigen Turbangewebe der Fall ist, auch bei seidenen Portieren mit breiter goldener Bordüre, welche oftmals die Shawlpalmetten als Muster zeigen. Sie bilden die Ergänzung zu der übrigen Pracht und Herrlichkeit der Indier, sei es der Kleidung, sei es der Wohnung.

Wir unsererseits können nun freilich in Europa wenig von dieser Pracht Gebrauch machen; wir können uns nicht in diese Goldbrocate kleiden, wenn es auch ohne Bedauern um den schwarzen Frack geschähe, noch werden wir in den seltensten Fällen im stande sein unsere Wohnung damit auszustatten. Wir werden also wenig daran denken können, sie bei uns einzuführen. Noch weniger aber werden wir sie dem Oriente importiren, denn wir werden sie weder so billig noch so gut herstellen können, und der Orientale ist ein scharfer Kritiker in seinen Dingen. Immerhin aber wird ihre Kenntniß, ihr Verständniß, wie das aller der übrigen orientalischen Gewebe, uns von größtem Nutzen sein, weil wir mit ihren gesunden decorativen Principien, mit ihrer besseren Farbe unsere oft verkehrte Art auf den rechten Weg bringen können.



VI.

Geschichte des Porzellans.



1. Das chinesische und japanische Porzellan.

Chinesen und Japaner, das sind heute interessante Völker. Diese, die Japaner, machen gegenwärtig den Uebergang von einem Staat der asiatischen zu einem Staat der europäischen Kultur, kraft ihres Willens und ihrer Intelligenz, ein Vorgang, wie die Weltgeschichte keinen ähnlichen kennt. Was bei ihnen die Friedensarbeit leistet, dazu zwingt die Chinesen der Krieg. Mit Kruppschen Kanonen und mit Panzerschiffen werden sie den Stillstand der Jahrtausende aufgeben und ihren Starrsinn brechen müssen. Die Augen Europas sind heute diesem fernsten Erdenwinkel zugekehrt.

So wendet sich denn auch erhöhte Aufmerksamkeit allen Schöpfungen und Lebensäußerungen dieser interessanten Völker zu. Sie ist gerade nicht neu, diese Aufmerksamkeit, aber sie stand jahrhundertelang wie vor Räthseln. Im 16. und 17. Jahrhundert haben es christliche Missionare versucht, in China wie in Japan festen Boden zu gewinnen, aber gerade, da es ihnen so weit gelungen schien, um sich in die innern Angelegenheiten der Länder mischen zu können, wurden sie vertrieben, und aller Versuch nahm ein Ende. Erst Portugiesen,

dann Holländer brachten wohl die Erzeugnisse von China und Japan zu uns, aber die Pforte war zugeschlossen, durch die wir zu den Fabrikationsstätten hätten dringen können. Die Länder blieben den Europäern versperrt, und selbst die Kriege unseres Jahrhunderts haben nicht mehr als einige wenige Häfen öffnen können.

So blieben uns Land, Leute, Producte ein Unbekanntes, ein Räthsel. Ein Räthsel sage ich, denn an allen künstlerischen oder gewerblichen Producten, an allen Lebensäußerungen dieser Völker erkannten wir das Gegenbild dessen, was wir thun und treiben. Wir konnten diesem völligen Gegensatz in Kunst, Geschmack und Art unsere Augen nicht verschließen, und konnten uns doch ebensowenig den Reizen der uns so fremden und so fremdartigen Gegenstände entziehen. Unwillkürlich und unwiderstehlich fesselten sie das europäische Interesse bis zur Nachahmung, bis zur Veränderung des eigenen Geschmacks.

Dies gilt und galt von der ganzen Kunst Chinas und Japans, von ihren Seiden- und Baumwollgeweben, von ihren Stickereien, ihren Lack- und Metallarbeiten, ganz besonders aber von ihren Terracotten und ihrem Porzellan. Diese Erzeugnisse der chinesischen Töpferkunst waren das erste, wovon die Europäer hörten, wenn man von den zweifelhaften Seidengespinnsten der „Serer", die wohl Indien zukommen, absieht. Kein anderes Product ist auch in gleichem Maße aus den verschlossenen Ländern nach Europa gebracht worden, und keins vermochte durch seine technischen Vorzüge, durch seine Unnachahmlichkeit so sehr die Sinne zu reizen und den Scharfsinn zu wecken.

Das chinesische Porzellan war lange schon den Europäern bekannt, bevor man Näheres von seiner Entstehung, von seinen Bestandtheilen, selbst von seiner nächsten Heimath wußte. Zwar ist die Hypothese falsch, daß die von den Römern in der

Kaiserzeit so hochgeschätzten murrhinischen Gefäße chinesisches Porzellan gewesen seien, wie verschiedene Archäologen angenommen haben; die Römer konnten das Porzellan nicht kennen, weil es damals überhaupt noch nicht erfunden war. Aber im 9. Jahrhundert berichten die Araber davon; im 12. verwendete es Sultan Saladin zu Geschenken, und im 13. Jahrhundert lernte es Marco Polo, der große venetianische Reisende, an seinen Heimathstätten kennen. Im 15. Jahrhundert findet es sich schon, freilich als große und geschätzte Rarität, in den fürstlichen Schatzkammern, wie die vorhandenen Inventare ausweisen. Und als dann die Portugiesen den Seeweg nach Indien gefunden hatten und bis nach China und Japan vordrangen, war es bald keine Seltenheit mehr. Schon Karl V. hatte für seine Tafel ein Porzellanservice mit seinem Wappen, das in China ausgeführt war. Nun kamen die Missionen der Jesuiten, welche die Länder zu erschließen schienen, und als sie blutig geendet, waren es seit der Mitte des 17. Jahrhunderts allein die Holländer, damals die erste der seefahrenden und handeltreibenden Nationen, welche die Begünstigung des Handels mit China und Japan erhielten. Durch sie gelangten alsdann ganze Schiffsladungen Porzellan nach Europa, das bald Museen und Paläste und vornehme Häuser füllte, zumal als im 18. Jahrhundert auch andere Nationen in die Concurrenz um den indischen und ostasiatischen Handel eintraten. Aus dieser Zeit stammen die großartigen Sammlungen in Holland und die Sammlung des japanischen Museums in Dresden.

Nichtsdestoweniger blieben Technik, Geschichte, ja selbst das Nähere über die Fabrikstätten so gut wie unbekannt, so sehr man sich auch darum bemühte, da man ja nicht bloß nach dem Besitz trachtete, sondern das Porzellan auch nachahmte und es selbstständig in Europa fabriciren wollte. Schon vom 16. Jahrhundert an datiren diese Versuche. Erst die neuesten

Weltausstellungen und die Verbindungen, welche dadurch zwischen unseren gelehrten Kunstfreunden und den Commissaren und Juroren des Ostens hergestellt wurden, und sodann die Eröffnung des japanischen Reiches durch die neuesten Friedensreformen haben es ermöglicht, zu einer richtigen Ansicht zu kommen und mit einiger Genauigkeit die Daten festzustellen, nach denen sich die Geschichte der Töpferkunst in China und Japan entwickelt hat. Franks und Audsley in England, Bing, Gonse und Du Sartel in Frankreich verdanken wir es, daß man heute mit ziemlicher Sicherheit jedem Lande das Seine zuweisen und die Zeit der Entstehung, wenigstens die Periode derselben, die Fabrikstätte und den Werth der Dinge bestimmen kann. Was uns bisher, bis zu den letzten Jahren, in dieser Beziehung die bekannten Autoritäten, wie Jacquemart, gelehrt haben, das haben wir Alles umlernen müssen; ja selbst in Bezug auf das, was chinesisch, was japanisch ist, müssen wir häufig das Gegentheil von dem annehmen, was früher feststand oder gelehrt wurde.

Aber auch die Bemühungen jener englischen und französischen Kunstfreunde und die Mittheilungen der japanischen Sammler und Kenner haben durchaus nicht alle Schwierigkeit für die Bestimmung japanischen oder chinesischen Porzellans gehoben. Man kann die Marken lesen, welchen Herrscher, welchen Künstler etwa sie bezeichnen, man kann die Eigenthümlichkeiten der Hauptfabrikstätten unterscheiden, aber ein Umstand ist es doch, der auch den besten Kennern, und selbst den einheimischen, Schwierigkeiten bereitet. Und das ist der Trieb zur Nachahmung und das außerordentliche Geschick, welches insbesondere die Chinesen in der Nachahmung besitzen. So haben lange Zeit die Japaner die Arbeiten der Chinesen, welche sie überhaupt als ihre Lehrmeister anerkennen, nachgeahmt; und da sie selber Originelles und Selbstständiges schufen, wurde dieses wieder von den Chinesen

nachgeahmt. Macht dieser Umstand oftmals die Entscheidung über die Herkunft, ob chinesisch, ob japanisch, schwankend, so entsteht eine noch viel größere Schwierigkeit, wenn die Zeit bestimmt werden soll. Denn da in beiden Ländern das Alte als Antiquität geschätzt wird, mehr noch als bei uns, so haben fort und fort Japaner wie Chinesen ihre eigenen Arbeiten nachgeahmt und wieder und wieder copirt, mit sklavischer Treue, mitsammt den Marken und anderen Zeichen. Und vermöge ihrer Geschicklichkeit haben sie es dahin gebracht, daß selbst der chinesische und japanische Sammler sich nicht immer auf die Entscheidung einläßt und die gelungene Copie mit dem gleichen Werthe zahlt wie das Original. So ist es dem Kenner wohl nicht schwer, den Zeitpunkt anzugeben, über welchen hinaus die Entstehung eines Porzellangegenstandes nicht anzusetzen ist, oftmals aber nicht leicht, die Grenze herwärts anzugeben. Der Gegenstand vermag Marke und Charakter eines hohen Alters zu tragen und kann doch sehr jung sein.

Und noch in einer andern Beziehung haben wir umlernen müssen. Die ältern Sammlungen, und so auch das Dresdener Museum, sind angefüllt mit einigen besondern Arten, die man als **Anciennes qualités du Japon**, als **Vieux Japon**, **Vieux Nankin** zu bezeichnen pflegt und die bisher in großer Schätzung standen. Und nun lehren uns die japanischen Kunstfreunde, daß diese Gegenstände, und insbesondere jene zahlreichen und großartigen Gefäße mit Blau, Roth, Gold, von den Japanern selbst mißachtet werden, weil sie damals nur für Europa und für den Export der Holländer gearbeitet worden. Was aber im Laude selber geschätzt wird, und ganz besonders von deu Sammlern, das ist selten in Europa zu finden und war uns zum Theil ganz unbekannt, zum Theil aber auch, scheint es, kaum unserer Beachtung werth; denn der japanische Kunstfreund und Sammler hat seine eigenen Ansichten und Gesichtspunkte,

aus denen er sammelt. Eine reiche, vollkommene Ausführung schätzt er weniger als skizzenhafte, virtuose, malerische Behandlung. Das Alter steht ihm zuerst in Frage, sodann gewisse Beziehungen zur Geschichte oder den Gebräuchen des Landes. So giebt es von alters her Theegesellschaften mit traditionellen Ceremonien, bei denen möglichst alte Theegefäße verwendet werden. Diese, so einfach, so roh sie noch sind, gelten als größte Kostbarkeiten, werden in Seide eingehüllt und in doppelter Lackdose aufbewahrt, aus denen sie bei jenen Festen herausgenommen werden, um vor dem Gebrauch von Hand zu Hand zu wandern und die allgemeine Bewunderung zu erwecken. Da diese Gefäße vorzugsweise aus Korea stammen, von wo auch die Japaner ihren ersten Werkmeister geholt haben sollen, so ist es in erster Linie das alte, in seiner Erscheinung äußerst rohe und unkünstlerische koreanische Porzellan, welches der japanische Kunstfreund sammelt. Dann folgt altes chinesisches Porzellan, und zum dritten erst kommen gewisse Arten der eigenen Fabrikation, die mehr in das Gebiet der Fayencen als des Porzellans schlagen: alte Arbeiten aus Kioto und Satzuma, oder Werke des großen Porzellanmalers Ninseï und seiner Nachfolger, die bisher in Europa so gut wie unbekannt waren. Diese letzteren Gegenstände, die reich decorirten Werke von Kioto, die Vasen von Satzuma mit ihrem milden Ton und ihrer blumigen Verzierung verdienen gewiß auch unsere Bewunderung; im übrigen aber würden wir wohl unrecht thun, uns lediglich vom Geschmack und Interesse des japanischen Sammlers leiten zu lassen. Nichts hindert uns, unserem eigenen europäisch gebildeten Geschmack zu folgen und die wirkliche Schönheit und Eigenthümlichkeit zum Maßstab unsers Urtheils zu nehmen, anstatt Gesichtspunkte und Beziehungen, die uns völlig fern liegen. Wir werden uns auch nicht dadurch beirren lassen und werden sehen, daß die Töpferkunst der Chinesen

und Japaner völlig auch vor solchem, vor unserem Urtheil besteht.

Wenn man den Nachrichten der Chinesen Glauben schenkt, so reicht ihre Töpferkunst bis tief in das 3. Jahrtausend v. Chr. hinauf. Das mag immerhin sein, da ja die Chinesen unleugbar eine alte Nation sind und die Aegypter gleichzeitig schon mit der Töpferscheibe arbeiteten. Nur muß man dabei nicht an Porzellan oder an eine ähnliche feine Masse denken, sondern an rohes, im Laufe der Zeiten vielleicht glasirtes Geschirr. Die Erfindung des Porzellans, d. h. der feinen, weißen, durchscheinenden, kaolinhaltigen Masse, versetzen die Chinesen selbst in die Zeit zwischen 185 v. Chr. und 87 n. Chr. Auch das haben die neuern Forschungen als zu früh ergeben. Die ersten bestimmten Nachrichten über das Porzellan datiren aus der Zeit der Tang-Dynastie, welche China vom Jahre 618 bis 907 beherrschte, und zwar erst gegen das Ende. Damals, gegen das Jahr 900, kam statt des bisherigen Namens für das irdene Geschirr Thao der Name Yao auf, und es heißt von diesem Yao, es sei weiß von Farbe, zierlich in der Form, solide und dünn zugleich und von hellem Klang. Das paßt auf Porzellan und auf kein anderes Töpfergeschirr.

Also die Erfindung fällt erst gegen das Jahr 900 n. Chr., und zwar war das Porzellan anfangs weiß und ungefärbt. Bald danach aber ist von Yao mit „verdeckter Farbe" die Rede, das will sagen, Farbe, die unter der Glasur sich befindet. So alt, 10. Jahrhundert, ist also die Erfindung der Decoration Blau unter der Glasur, die sich ununterbrochen bis auf den heutigen Tag als eine der reizvollsten, aber auch gewöhnlichsten Arten des chinesischen Porzellans fortgepflanzt hat. Aber noch lange dauerte es, bis die gesammten Decorationsweisen gefunden, das Porzellan also zu seiner künstlerischen Blüthe ent-

wickelt war, die es erst unter der Ming-Dynastie (1426—1644) erreichte. Und selbst bis dahin hatte es noch nicht den letzten Schritt gethan. In das 13. Jahrhundert noch fällt die Decoration mit mehreren einfachen Farben, Türkisblau, Gelb und Violett. Die Ming-Dynastie eröffnet (1426—1436) mit der Erfindung des Seladon, des Kupferroth, der geflammten Verzierung und des Craquelé, d. i. der Zersprengung der Glasur in ein Netz gefärbter Risse. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erst lernte man das Porzellan mit verschiedenen Farben auf der Glasur verzieren: eine Neuerung, welcher das große Genre der Famille verte seine Entstehung verdankt. Vasen, welche dieser Art angehören, können nicht älter sein als das Jahr 1465, wohl aber viel jünger. Erst im Jahre 1690, also bereits unter der tatarischen Tsing-Dynastie, geschah der letzte bedeutsame Schritt mit der Erfindung oder Anwendung des Purpurroth und des Goldgelb auf der Glasur; mit ihm entstand die zweite berühmte Familie, Famille rose, die also nicht über das Jahr 1690 hinausreicht.

Damit ist für das chinesische Porzellan auch der Kreis der Decorationsweisen geschlossen; der spätern Zeit, obwohl das 18. Jahrhundert viel Gutes schuf, blieb nichts übrig, als sich im Gelernten und Traditionellen zu bewegen, was sie noch heute thut, wenn auch mit entschiedenem Verfall. Es gelingt ihr nicht, weder die Feinheit, noch die Reinheit und den Schmelz der Farben, noch die Harmonie und den Glanz der Vorgänger zu erreichen, daher die Passion der Kunstsammler, welche sich auf altes Porzellan richtet, sehr wohl begründet ist. Dieses alte Porzellan wird auch sonst von den Schriftstellern (wie Du Sartel) nach den Dynastien und Herrschern in eine Reihe von Zeitperioden eingetheilt; es sind diese Perioden aber noch zu wenig anerkannt, um auf sie Rücksicht zu nehmen, daher wollen wir das Porzellan, wenn

auch der Zeit folgend, mehr nach seiner künstlerischen Beschaffenheit eintheilen und betrachten.

Auch das japanische Porzellan hat man in eine viel zu frühe Zeit hinaufdatirt, selbst bis in eine Zeit vor der Erfindung des chinesischen Porzellans, von dem doch jenes seinen Ursprung genommen hat. Auch hier liegt eine Verwechselung mit der Töpferkunst überhaupt zu Grunde. Selbst die japanischen Autoritäten haben heute den frühen Ursprung aufgegeben, ja sie setzen die erste Fabrikation echten Porzellans in Japan erst in den Anfang des 16. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung. Alle anderen Angaben gehören in das Reich der Fabel, oder beziehen sich auf glasirtes Thongeschirr, worin allerdings die Japaner, neben dem Porzellan, sich eine besondere Kunst und Geschicklichkeit bewahrt haben, so sehr, daß, wenn man die Chinesen die ersten im Porzellan nennt und nennen muß, die Japaner denselben Rang in den Fayencen beanspruchen können.

Es war im Jahre 1513, als ein Japaner des Namens Gorodayu Shonsui von China nach Japan zurückkehrte, um hier die Porzellanfabrikation auszuüben, die er in China erlernt hatte. Lange hatte er zu suchen, bis er endlich bei Arita in der Provinz Hizen die nöthige weiße Porzellanerde, das Kaolin, fand. So ließ er sich hier nieder, und so entstand gegen das Jahr 1520 in Arita die erste japanische Porzellanfabrik. Auch später noch blieben Arita und die Provinz Hizen das Centrum dieser Fabrikation. Was aber von Shonsui und seinen Nachfolgern das 16. Jahrhundert hindurch gearbeitet wurde, das war nur chinesische Imitation, meist in Blau unter der Glasur, oder nur mit wenigen Farben. Erst mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts nahm die Fabrikation eine mehr künstlerische, nationale und originelle Richtung an. Und alsbald kam auch durch den Export der Holländer, den

sie von der Insel Deshima im Hafen Nagasaki, insbesondere seit der Mitte des 17. Jahrhunderts betrieben, ein äußerer Aufschwung hinzu. Die Porzellanfabrikation gedieh zu großer Blüthe, neben ihr freilich auch die Kunst der Fayencen, welche dem japanischen Künstler für seine virtuose Eigenart mehr Freiheit gestattete.

Die Erhebung oder die Blüthezeit der chinesischen oder japanischen Porzellanfabrikation fällt also mit der Epoche unserer Renaissauce zusammen, doch so, daß jene bereits dem Anfang angehört, diese dem Ende. Was vom chinesischen Porzellan vor dieser Zeit liegt, vor der Mitte des 15. Jahrhunderts, verleugnet einen gewissen primitiven Charakter durchaus nicht. Erhalten ist, wenigstens für unsere Kenntniß oder europäischen Besitz, nichts aus ältester Zeit, dagegen Vieles, was nach Art und Charakter noch dieser ersten Epoche angehört. Ob es wirklich so alt, ist bei dem Nachahmungstrieb der Chinesen schwer zu bestimmen. Es sind auch diese Arten der primitiven Zeit fort und fort nachgeahmt, vielmehr mit facsimilirender Treue copirt worden.

Das erste Porzellan, wie ich schon angedeutet, war noch farblos. Die weiße Masse hat einen elfenbeinartigen Ton, der sich auch der transparenten Glasur mittheilt; mit seiner Weichheit und seinem sanften, atlasartigen Glanze ist er so eigenthümlich, daß die Franzosen ihn heute besonders als Blanc de Chine bezeichnen. Es giebt Vasen, Gefäße in Blanc de Chine, aber auch Statuetten, deren glasirte Oberfläche etwa polirtem parischen Marmor gleicht. Die Gefäße sind meist mit Reliefornament verziert, dem man, gleich den Formen, noch seinen primitiven Charakter ansieht. Die Formen vor allem lassen erkennen, daß damals, also etwa im 10. und 11. Jahrhundert, chinesische Kunst und chinesischer Geschmack

noch nicht voll entfaltet waren. Die Gefäße sind kurz, gedrungen, schwer, mit kurzen, dicken, unschönen Henkeln.

Nun folgt die Erfindung von Blau unter der Glasur und der andern, die Gefäße monochrom bedeckenden Farben, des Dunkelblau und Türkisblau, des Violett, Gelb und Blutroth (sang de boeuf). Als das schöne, tiefe, glänzende Blau, doppelt glänzend, weil spiegelnd durch die Glasur hindurch, erfunden wurde, wollte es der Kaiser für sich allein in Anspruch nehmen; „blau wie der Himmel zwischen Wolken nach dem Regen“, so verlangte er es von seinem Töpfer. Allein nicht lange, so wurde gerade dieses Geschirr das verbreitetste und am meisten fabricirt von allen Arten, und wurde durch alle Zeiten und Epochen gearbeitet, wenn auch wechselnd, steigend und fallend in der Schönheit, Reinheit und Tiefe der blauen Farbe. Von China ging die Fabrikation nach Japan hinüber, und als die Portugiesen und dann die Holländer nach Japan kamen, wurde es in Massen nach Europa gebracht, wo es, ohne Rücksicht auf seine verschiedene Herkunft, mit dem gemeinsamen Namen Nankingporzellan bezeichnet wurde.

Dieses blauweiße Porzellan, zu allen Zeiten in Blüthe stehend, verlor dann auch in den Formen den schweren Charakter der primitiven Zeit und beugte sich ganz dem entwickelten Geschmack der spätern Jahrhunderte, sodaß es selbst unsern europäischen Augen feine, zierliche, schlanke, elegante Formen vorführt, daneben freilich auch kolossale Gebilde von zwei oder drei Fuß Höhe, welche durch ihre Größe und Plumpheit das Maß des Erlaubten bei einem an sich so feinen Material zu überschreiten scheinen. Es sind Gewaltstücke, welche europäische Bestellung, nicht chinesischer Geschmack hervorgerufen hat. Auch ihre Verzierung umfaßt das ganze ornamentale Reich, dessen sich die spätere chinesische Kunst bedient. Da ist regelmäßig geometrisches, geradlinig verschlungenes,

conventionelles Ornament; da sind die Blumen und Blüthen des Landes und seiner Kunst; da sind Bäume und Blüthengesträuche, die aus felsigem Gestein hervorwachsen; da sind Insecten und Vögel und Vierfüßler, und die phantastischen Gestalten der Mythe; landschaftliche und genrehafte Bilder aus dem häuslichen und öffentlichen Leben, Schiffe und Häuser und Pagoden. Das Alles ist meist so nach orientalischem Gefühl über die gekrümmten Flächen der Gefäße vertheilt, daß nirgends der weiße Grund in breiter Masse vortritt, sondern immer nur zwischen dem Blau hindurch erscheint. Farbe und Motiv der Zeichnung sind so einfach, aber die Anwendung ist unerschöpflich an Reichthum der Erfindung.

Dieser Reichthum des Ornaments fällt freilich bei den monochromen Gefäßen, den Vasen mit einfarbig ganz überzogener Fläche, hinweg, sonst theilen sie das Schicksal des blauweißen Porzellans. Auch sie sind noch eine Erfindung der ersten Epoche und erscheinen in ihren ältesten Beispielen mit ziemlich plumpen, häufig topfartigen Formen. Dann aber gewinnen gerade sie nicht selten die zierlichsten und elegantesten Gestalten. Da diese Art ein sehr hohes Feuer zur Vollendung braucht, wenn auch nicht gerade das stärkste Feuer wie Blau unter der Glasur, so sind es nur wenige Farben, welche in dieser Weise verwendet werden konnten. Es ist zunächst wieder ein doppeltes Blau, ein tiefdunkles und ein helles Türkisblau, nebst grünlichen Zwischentönen, die wohl vom mehr oder minder guten Gelingen abhängen. Sodann ein dunkles Violett, das später, z. B. beim Hund des Fo, derartig mit Türkisblau in Verbindung tritt, daß der Hund blau, das Postament aber violett glasirt worden; ferner ein tiefes Braungelb, das eine Zeit lang die kaiserliche Farbe war, auch Grün und endlich ein vielgesuchtes Blutroth, das, wie gesagt, die französischen Sammler Sang de boeuf nennen.

Das eigentliche Kunstziel dieser monochromen Ornamentation war, die Farbe tief und schön in fleckenloser Gleichmäßigkeit über das ganze Gefäß herzustellen, was denn auch den Chinesen fast unnachahmlich gelungen ist. Aber wie der decorative Sinn unablässig nach Wechsel und Varietäten trachtet, so blieben diese auch hier nicht aus. Man stellte die Farbe geflammt dar, oder ließ auch wohl eine über die andere fließen, sodaß eine marmorirte Zeichnung entstand. Feiner war eine andere Methode der Decoration, welche vor der Glasirung regelmäßige Ornamente in die Biscuitmasse eingrub, sodaß nun Farbe und Glasur, in diesen Tiefen sich dichter ansammelnd, auch tiefer im Ton erschienen als die höhern Flächen, und dadurch die Zeichnung verdeutlichten. Auch wußten die Chinesen diese einfarbigen Gefäße mit einem Netz außerordentlich feiner zarter Risse zu überziehen, was die Franzosen truité nennen, wegen der Aehnlichkeit mit der Schuppenhaut der Forelle. Insbesondere kommt das bei den dunkelblauen Gefäßen vor.

Diese Methode oder diese Kunst, denn es war Absicht und nicht Zufall oder Fehler, bildeten die Chinesen auch noch in der ersten Periode zu einer eigenen Decorationsweise aus, welche man Crack oder Craquelé nennt. Die Gefäße, welche man als eine besondere Art so bezeichnet, bestehen aus einer dicken grauweißen Masse und einer grauweißen Glasur von dunklerem oder hellerem Ton. Nach dem einen Verfahren wird der Glasur vor dem Brande ein gewisses Pulver zugesetzt, welches im Feuer das Reißen bewirkt; nach einem andern werden die mit der Glasurmasse überzogenen Gefäße der heißen Sonne ausgesetzt, dann rasch in kaltes Wasser getaucht, wonach der Brand die Risse hervorrufen soll. Den Europäern ist die richtige Nachahmung nicht gelungen. Wenn das Gefäß mit seinen Rissen aus dem Feuer kommt, wird es in eine flüssige Farbe hineingetaucht, welche sich in die Risse einsaugt und sie

färbt, von den glatten Flächen aber nicht angenommen oder wieder abgewischt wird.

So überzieht das Gefäß ein zierliches, durchaus unregelmäßiges, gefärbtes Netz von gröbern oder feinern Maschen. Der chinesische Fabrikant hat es in seiner Gewalt, die Maschen weiter oder enger zu halten, das Gefäß ganz oder auch nur theilweise damit zu bedecken. Zu weiterer Verzierung legt er auch wohl einen Kranz, einen Reif oder ein Band wie einen Kragen von brauner unglasirter Masse in leichtem Relief herum. Als später die Farben auf der Glasur erfunden worden, fügte er auch wohl Malerei hinzu. Geschätzt unter den Kunstfreunden sind aber nicht diese, sondern die älteren und einfachen. Das Genre ist freilich nur Rarität und Curiosität; eigentlichen Kunstwerth kann es nicht beanspruchen, und um so weniger, als Masse und Formen gleicherweise schwer und reizlos sind.

Eine fernere Specialität der monochromen Gefäße dieser ersten primitiven Periode ist das nicht minder berühmte sogenannte Seladonporzellan. Auch das kann bei dicker, steinschwerer Masse und allzu einfachen Formen künstlerisches Interesse kaum erwecken; es ist wesentlich Liebhaberei und in seinen alten Beispielen — denn nachgebildet ist es allezeit, in China wie in Japan — eine Rarität. Sein seegrüner, zwischen Gelb und Weißgrau schwankender Ton, dem die Farbe der Masse entspricht, hat an sich wenig Reiz und erscheint einförmig, wenn nicht, wie es häufig vorkommt, auch bei ihm in die Paste Ornamente vorgravirt sind, die sich dann wie bei den andern monochromen Gefäßen tiefer und dunkler mit der Glasur gefüllt haben. Auch dieses Seladonporzellan ist in Europa nachgeahmt worden, nicht gerade mit Glück, und verdient es auch kaum.

Das sind die letzten Erfindungen der ersten Epoche des

chinesischen Porzellans, Craquelé und Seladon. Alsbald nach ihnen, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nimmt die Decoration des Porzellans eine weit ausgreifende Entfaltung, und zwar dadurch, daß nun auch die Malerei auf der Glasur erfunden wurde, eine Decoration, die sich nachträglich nach dem großen Brande in leichterem Feuer herstellen ließ und damit die gleichzeitige Anwendung einer größeren Anzahl von Farben gestattete. Die Verzierung des Porzellans, die bis dahin rein coloristisch-decorativen Charakter gehabt hatte, erhob sich nunmehr zur Malerei und gab der künstlerischen Phantasie vollen Spielraum, volle Freiheit. Was der Maler an Motiven besaß, wurde nun auf der weißen Fläche des Porzellans dargestellt; seine conventionellen Ornamente, die Blumen und Blüthen seiner Flora, gewisse Thiere des Landes, die Gegenstände und Geschöpfe der religiösen Verehrung, die Häuslichkeit mit Wohnung und Garten, Landschaften und Städtebilder, er selbst und die Seinen in allen Scenen des privaten und öffentlichen Lebens. Das Porzellangefäß, der Topf, die Vase, die Schüssel, der Teller: sie werden gewissermaßen zum Bilde, zum Gemälde.

Mit dem Auge des Chinesen betrachtet ist das Alles nur die reine Natur, realistische Wahrheit. Der Chinese will nichts Anderes als die Natur darstellen. Wenn er in seiner Perspective die fernen Gegenstände, die fernen Menschen gerade so genau malt und zeichnet wie die nahen, während wir sie abtönen und undeutlicher erscheinen lassen, so nimmt er auch dafür die Natur in Anspruch. Die Dinge sind so, und es ist nur eine Mangelhaftigkeit unsers Auges, wenn wir sie in der Ferne nicht so sehen wie in der Nähe; die Kunst muß das also verbessern. Was aber dem Chinesen Natur ist, das erscheint uns nicht selten wie Caricatur, immer aber bizarr und seltsam. Wir haben auch unsern Zopf und haben ihn im

Lauf der Zeiten schon von ziemlicher Stärke gehabt, nichtsdestoweniger können wir den der Chinesen nicht übersehen. Die kahlen Dickköpfe mit dem geflochtenen Zopf, die vorhängenden Bäuche, der gebogene Rücken, die kurzen Gestalten, die vorsichtig behutsamen Bewegungen, die bunten stoffreichen Kostüme, die gekrümmten Schuhe, die verkrümmten Füße der Damen, und was sich sonst noch Alles anführen läßt: das wird in unsern Augen niemals den Schein der Lächerlichkeit verlieren, so schön, so natürlich, so liebenswürdig es ausgeführt sein mag. Und wenn wir die Häuser und Pagoden betrachten, mit den gekrümmten, aufgebogenen, glockenbehängten Dächern, die kleinen Hausgärten mit ihren Contrasten, wo die großen Erscheinungen der Natur in Zwerggestalten verwandelt sind, die im Zickzack angelegten Brücken, die hochbordigen Schiffe mit ihren bunten, bemalten Segeln und Wimpeln, die verzerrte Gestalt des chinesischen Löwen oder des Fo-Hundes, das phantastische Gebilde des fabelhaften Thieres Kylin, den langgeschwänzten schuppenbesetzten Drachen, die fast kindischen Figuren der weisen und mächtigen Götter — wenn wir diese Gegenstände der chinesischen Kunst betrachten, so will uns das Alles bizarr, barock, frazzenhaft, so ganz und gar anders vorkommen, als unsere Augen die Dinge zu sehen gewohnt sind, so ganz anders, als unsere Begriffe von Kunst und Schönheit sie verlangen. Sie sind auch anders. Die Ornamente sind kapriciös, launenhaft abspringend in ihren Linien; die überhängenden Felsen verlieren ihre Balance; die Bäume, statt schlank aufzustreben, sind krumm, gebuckelt, niedrig, zwerghaft; die Bewegungen der Thiere sind das Gegenbild von dem, was wir unter Anmuth verstehen, die Gesichter, selbst der Götter und Göttinnen, sind Caricaturen.

Und doch haben diese Gegenstände, diese Malereien, diese ganzen Porzellankünste ihren Reiz, und es ist nicht bloß der

Reiz des Fremdartigen, der Reiz einer völlig fremden Welt, die einen sinnenden Geist immer fesseln wird. Die Gegenstände haben eine wirkliche und echte Schönheit, die auch wir in unsern Augen anerkennen können. Erstens ist es die Schönheit des feinen, eleganten und dabei so soliden Materials. Sodann sind es die Formen der Gefäße, der Blumentöpfe, Vasen, Räuchergefäße, des Trink- und Speisegeschirrs, welche seit dem 15. Jahrhundert einen großen Reichthum von Bildungen entwickeln, die sich nicht selten durch gute Verhältnisse, durch Fluß der Linien, Schwung der Contouren, durch Eleganz und Schlankheit auszeichnen. Es ist ein anderer Formenstil als derjenige der griechischen Gefäße, aber er kann diesem manch Gelungenes an die Seite stellen. Zum dritten ist es die Vertheilung der Decoration über die Theile oder Glieder des Gefäßes, die Eintheilung der Raumflächen und ihre Ausfüllung mit wechselnd verschiedener Verzierung, welche einen künstlerisch ausgebildeten Verstand erkennen läßt und uns höchst beachtenswerthe Muster giebt. Und zum vierten und vor allem Andern ist es der coloristische Reiz, welcher allein genügt, diese Arbeiten der chinesischen Kunst zur Freude des Sammlers und zum passenden Schmuck einer jeden Wohnung zu machen. Von dem Reichthum der Farben und Töne, der dem Porzellanmaler nunmehr mit den Farben auf der Glasur zu Gebote stand, wußte derselbe den weisesten Gebrauch zu machen und die feinsten und die kräftigsten Wirkungen hervorzurufen. Ob die Farben zart hingehaucht oder tief und massig im Impasto sind, nie fehlt die Harmonie; nie ist das richtige coloristische Gefühl verloren gegangen, außer etwa in manchen Arbeiten von allerjüngstem Datum. Und das gilt auch von den landschaftlichen und figürlichen Bildern, die mitunter ebenso naiv wie vollendet ausgeführt sind. So oft uns auch die Figuren selber zum Lächeln reizen wollen, so erfreuen wir

uns doch immer an der glücklichen Verbindung der Farben, an der harmonischen und reizvollen Gesammtwirkung.

In dieser coloristischen Haltung war in den ersten Jahrhunderten nach Erfindung der Farben auf der Glasur zumeist das Grün vorherrschend. Europäische oder vielmehr französische Kunstkenner und Sammler haben daher allen diesen Porzellangegenständen mit vorwiegendem Grün die gemeinsame Bezeichnung Famille verte beilegt. Es sind sonst die verschiedensten Formen und die verschiedensten Decorationsweisen, die darunter zusammengefaßt werden. Auch giebt die grüne Farbe keine Sicherheit für die Zeitbestimmung, da ja die alten Muster fort und fort nachgebildet oder ihre Weisen fortgesetzt wurden. Immerhin ist es eine Art Klassificirung, wenn auch eine willkürliche.

Im Jahre 1690 wurde eine neue Farbe für das Porzellan erfunden, eine Art Purpur oder dunkles Rosenroth, die seitdem überaus häufig und glücklich angewendet wurde, sodaß man die zahlreiche Menge der Gegenstände, auf denen sie erscheint, einerlei ob nur ornamentalen oder figürlichen Schmucks, im Gegensatz zur grünen Familie als Famille rose zusammenfaßt. Die neue Farbe war eine wesentliche Bereicherung der Farbenscala, wenn sie auch am System der Ornamentation nichts änderte. Sie machte die Erscheinung der Gegenstände glänzender, prächtiger, sodaß die Angehörigen der Famille rose zu den glücklichsten und auch beliebtesten Schöpfungen des gesammten chinesischen Porzellans gehören. Sie bilden die Höhe der Entwickelung.

Es kam freilich noch eine Neuerung hinzu, die Einführung der in leichtem Relief pastos aufliegenden Emailfarben, bei denen das Rosenroth die erste Rolle spielt. Es war darum wohl eine Neuerung, aber mehr eine technische Neuerung, eine Erweiterung, die sich den zartflüssig aufgetragenen Farben

zur Seite stellt. Sie ist nicht bedeutsam genug, zur Ehre einer eigenen Familie erhoben zu werden, so vielfache Anwendung sie auch gefunden hat und noch findet, und um so weniger, als wegen des vorherrschenden Roth ihre Gegenstände sich an die Famille rose anlehnen.

Noch weniger sind es andere Specialitäten des chinesischen Porzellans, welche auf die Ehre Anspruch machen können, eine eigene Gruppe gleich der grünen oder rothen Familie zu bilden, z. B. die gitterartig durchbrochenen und in den Oeffnungen mit durchsichtiger Glasurmasse gefüllten Gegenstände, oder die Gefäße mit doppelter Wandung, von denen die untere bemalt (mit Blau unter der Glasur), die obere durchbrochen ist, oft so, daß ein Gefäß schwebend in dem andern befestigt ist. Das ist weniger Kunst als Künstelei, auf welche sich die Fabrikation um so mehr verlegte, als sie seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts nach der echt künstlerischen Seite so sehr sich in Verfall befindet, so sehr an feinem Gefühl wie an mangelnder Erfindung leidet, daß selbst das japanische Porzellan, das bisher hinter dem chinesischen zurückstand, heute ein größeres Interesse erweckt.

Die ganze erste Zeit hindurch seit seiner Entstehung im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts verhielt sich das japanische Porzellan nachahmend gegenüber dem chinesischen. Es holte sich von ihm nicht bloß die mechanische und die künstlerische Technik, sondern auch die Formen, die Motive, die Gegenstände. Es copirte die Marken und Inschriften und macht dadurch die Unterscheidung doppelt schwer. Ja mehr noch, was dem Chinesen das Allereigenste ist, die frazzenhafte Gestalt des Fo-Hundes, den man gewöhnlich den chinesischen Löwen nennt, den Drachen mit seinen drei, vier oder fünf

Klauen an den vier Pratzen, den wunderbaren, aus Adler und Pfau zusammengesetzten Prachtvogel Hoho, das phantastische Thiergebilde Kylin, Alles entlehnte der Japaner vom Chinesen und nahm es in seine Kunst und Religion auf.

Nichtsdestoweniger bildete der Japaner sich und seine Kunst zur vollen Originalität heraus, und wo er dieser Originalität folgt, sind seine Werke leicht von denen der Chinesen zu unterscheiden. Sie stehen selbst in einem starken Gegensatz. Beide, der Japaner wie der Chinese, sind Naturfreunde und beobachten die Natur. Aber der Chinese, der sein Haus, seine Heimath nicht verläßt, schafft sich nun in seinen Gärten gewissermaßen seine eigene Natur und drückt ihrer Darstellung den Charakter des Bizarren, Capriciösen, künstlich Gemachten auf. Ganz fehlt diese Seite auch dem Japaner nicht. Auch er liebt es, in seinen Gärten der Natur einen gewissen Zwang anzuthun, Bäume, die sonst zu Riesenformen auswachsen, in winziger, handhoher Miniaturgröße zu ziehen, oder umgekehrt, kleine Blumen und Blüthen zu der Größe von Kohlköpfen zu entwickeln. Aber davon abgesehen, ist er ein passionirter Liebhaber der Natur, ein außerordentlich scharfer Beobachter ihrer Formen und ihres Lebens und ebenso treu, wahr und treffend in der Wiedergabe derselben.

Und diese, oft ans Wunderbare grenzende Geschicklichkeit bezieht sich gleicherweise auf Pflanzen, auf Thiere wie auf Menschen. Mit wenigen Strichen, mit wenigen Tupfen des Pinsels weiß er das Charakteristische der Formen wiederzugeben. Er beobachtet den Vogel im Fluge, ruhend, stehend, fressend, in jeder seiner ihm allein eigenthümlichen Bewegungen, und mit größter Sicherheit und Leichtigkeit weiß er ihn in jeglicher Situation und mit dem geringsten Aufwand von Mitteln darzustellen. Bei dem Pferde ist ihm keine Stellung, keine Bewegung, keine Verkürzung zu schwer, ob es liegt oder

schreitet oder läuft oder stürzt, ob es in gerader Linie heranstürmt oder davonrennt und Vorder- oder Kehrseite zeigt.

Aber in jedem Reiche der Natur hat der japanische Künstler seine Lieblinge. Unter den Blumen sind es die Päonien und das Chrysanthemum, das in stilisirter, rosettenartig regelmäßiger Zeichnung, Kiku genannt, das Wappen des Mikado bildet und überaus häufig in die Verzierungen eingestreut ist; sodann eine Pflaumenart, von den Japanern Ume genannt, deren mit rothen oder weißen Blüthen besetzte Zweige in gleicher Weise Tempel, Wohnung und Kunst des Japaners schmücken. Unter den Thieren ist merkwürdigerweise die Schildkröte eine häufige Erscheinung; sie ist das Symbol des langen Lebens und bedeutet tausend Jahre, wenn sie ungeschwänzt ist, und zehntausend, wenn sie einen Schwanz besitzt. Die gleiche Bedeutung eines langen Lebens hat der Kranich, in dessen Darstellung zwischen Wolken und auf Erden die japanische Kunst niemals ermüdet. Um der prächtigen Erscheinung willen liebt sie den Fasan, den Hahn und den Pfau, zu denen dann als Höchstes in blühendem Colorit der phantastische Vogel Hoho tritt, an den alle Farben verschwendet werden. Aber auch dem kleinern und unansehnlichen Geschlecht der Vögel weiß sie stets die liebenswürdige und charakteristische Seite abzugewinnen, wie nicht minder an dem künstlerisch sonst so wenig brauchbaren Reich der Fische das Malerische und Interessante herauszufinden.

Gewöhnlich ist das Alles virtuos mehr in Skizzen und einzelnen Details hingeworfen, als in Bildern ausgeführt. Der Japaner liebt und schätzt mehr die erstere Weise, aber die Art, wie er ein Blatt, eine Blume, einen Zweig, eine Bambusstaude, die aus dem Sumpfe emporwächst, wie er einen Vogel wiedergiebt, ist so geistreich, wahr und charakteristisch, daß sie immer fesselt und zur Bewunderung reizt. Zu dem Wider-

streben gegen die gemäldeartige Ausführung gesellt sich die Abneigung gegen jede Regelmäßigkeit in der Anordnung, und damit steht die ornamentale Kunst des Japaners in directem Gegensatz zu der unserigen. Wenn der japanische Künstler einen Gegenstand mit einem einzelnen Schmuck versieht, mit einem Zweig oder einer Blume oder einem Vogel, so befindet sich dieser Schmuck gewiß nicht in der Mitte; oft ist es nur eine Ecke, welche Verzierung enthält. Wenn er aber den Gegenstand ganz und gar mit Decoration überzieht, so ist die Symmetrie absichtsvoll vermieden. In diese Decoration sind wieder andere Decorationen wie in Form kleiner Bilder eingestreut, aber diese Medaillons haben wieder ganz unregelmäßige Form oder sind, theilweise überklappend, eins auf das andere gelegt.

So die japanische Kunst, wo sie originell erscheint, was freilich bei ihrer ursprünglichen Abhängigkeit von China nicht immer der Fall ist. Und diese Abhängigkeit ist nirgends größer als beim Porzellan. Und doch hat sie auch hier ihre eigenen Arten geschaffen.

Die älteste derselben ist wohl jene, welche die Sammler und Kunsthändler schon im vorigen Jahrhundert als Ancienne première qualité du Japon bezeichneten, eine Schöpfung wohl der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts und gearbeitet zu Arita in der Provinz Hizen, daher auch „Alt-Arita“ genannt. Es sind nicht sehr große, meist zierliche Gefäße von feiner, crêmeweißer Masse und Glasur, häufig von kantigen Formen, auf deren glatten Flächen sich Bambusstauden, Blumen und Blüthengesträuche in bunter farbiger Malerei auf der Glasur emporheben, dabei farbenprangende Vögel oder Menschen in reichem Kostüm — im ganzen ein farbiges und doch maßvolles und edles Genre, darum auch noch heute

wie ehedem geschätzt, um so mehr, als es ziemlich selten geworden ist.

Der gleichen, ja erhöhten Schätzung erfreute sich ehemals ein zweites japanisches Genre; aber sie ist ihm nicht treu geblieben, seitdem man in jüngster Zeit erfahren hat, daß die Gegenstände, die ihm angehören, für den Export nach Europa gemacht wurden und daher der Originalität ermangeln. Es ist das Genre der Gefäße, die in Blau, Roth und Gold (zuweilen auch wohl mit Schwarz oder Grün) verziert sind in Zeichnungen oder Motiven, die ziemlich das ganze Gebiet der japanischen Kunst umfassen. Wegen der überaus häufigen Verwendung von Päonien und Chrysanthemum hat ihm Jacquemart auch die Bezeichnung **Famille chrysanthémo-péonienne** gegeben und sie der **Famille verte** und der **Famille rose** zur Seite gestellt, was insofern verkehrt ist, als diese beiden chinesisch sind, jene aber japanisch. Wenn eine Nachahmung stattgefunden hat, und es ist so, dann ist sie von seiten Chinas geschehen, als diese Arbeiten in Massen fabricirt und exportirt wurden und die Provinz Hizen bereicherten. Es läßt sich nicht leugnen, dieses Genre „Alt-Japan" steht an Feinheit hinter den chinesischen oder andern japanischen Arten zurück: nichtsdestoweniger ist es decorativ von großer Wirkung, von voller Harmonie, und die Vorliebe, die es ehedem im achtzehnten Jahrhundert als erwähltes Tafelgeschirr in den vornehmsten Haushaltungen genoß, ist wohl zu begreifen. Wenn es heute der Kunst- und Raritätensammler verschmäht, so vermöchte es doch unserer modernen Porzellanindustrie als Vorbild noch wesentliche Dienste zu leisten.

So sehr diese Gegenstände in Blau-Roth-Gold Japan angehören, so sind sie doch nicht diejenigen, in denen sich der

künstlerische Genius dieses Volkes am eigenthümlichsten gezeigt hat. Ja, wie schon angedeutet, es ist das Porzellan überhaupt nicht, sondern vielmehr die Fayence, oder diejenigen Arten, welche nach ihrer materiellen Beschaffenheit den Uebergang vom Porzellan zur Fayence bilden, d. h. härter als das eine und weicher als das andere sind. Hierher gehören (anderer, wie z. B. der rothgoldenen Porzellane von Kaga, nicht zu gedenken) die Arbeiten von Kioto und Satzuma.

Kioto, die alte Hauptstadt des Landes, ist oder war wenigstens für das japanische Reich das Centrum aller künstlerischen und geistigen Thätigkeit. Viele Gefäße von Porzellan wie Fayence werden aus den Fabriken hierher gebracht noch unverziert, um hier von den Künstlern der Hauptstadt erst ihre Decoration zu erhalten. Die weichere Masse, das minder starke Feuer der Halbporzellane oder Fayence gestattet eine reichere Entfaltung des coloristischen Elements, und so sind es gerade diese Gegenstände, auf welchen sich die japanische Kunst mit besonderer Lust und Originalität ergeht. Nirgends erscheinen die Blumen leuchtender, die prachtvollen Vögel glänzender mit ihrem bunten Gefieder. Die reiche Verwendung von Roth und Gold neben den andern Farben macht die Arbeiten von Kioto zur blühendsten Erscheinung in der japanischen Kunst, und doch ist die Wirkung niemals grell, niemals unharmonisch, denn auf dem warmen Elfenbeinton der Masse schmelzen die Farben vortrefflich zusammen.

So ist es auch mit den Fayencen aus der Provinz Satzuma, die, ehemals selten und in Europa unbeachtet, neuerdings zu großer Berühmtheit gekommen sind, damit aber auch viele Nachahmungen hervorgerufen haben. Der gelbe, warme Ton der Oberfläche, die gewöhnlich craquelirt erscheint, die freie, reiche, virtuose und doch in den Farben milde und maßvolle malerische Decoration bei häufig schlanken und eleganten

Formen machen die Satzuma-Vasen zu äußerst ansprechenden Ziergegenständen, die sich mit ihrer sanften Harmonie in jede künstlerische Ausstattung einfügen, also auch vortrefflich für die modernste Wohnung sich eignen. Und dies gilt auch von den unechten oder halbechten, die wohl in der Provinz Satzuma gemacht, aber in Kioto decorirt werden. Der Sammler freilich verschmäht diese und sucht nach den alten Originalen.

Neben diesen verschiedenen Japan eigenthümlichen Arten der Keramik, die man, um den Ausdruck beizubehalten, wegen ihrer Bedeutung als „Familien" bezeichnen kann, kommen heute noch Specialitäten zu uns, welche nur die Varietäten des Luxusgeräthes vermehren. Es ist zum Theil ganz moderne Erfindung, wie z. B. die Porzellangefäße, welche auf der Außenseite ganz mit richtigem, echtem Zellenschmelz überzogen sind, völlig in Art, Anblick und Technik der chinesischen Gefäße in email cloisonné, nur daß Porzellan den Grund bildet anstatt Kupfer. Es ist eine hübsche Art, deren Technik keine Schwierigkeit machen konnte, da ja Porzellan das für den Schmelz nöthige Feuer leicht erträgt, viel leichter als das Metall. Es kam nur auf den Gedanken der Uebertragung an, und dieser Gedanke ist neu.

Wohl älter schon ist ein Seitenstück, nämlich die Ueberziehung des Porzellangefäßes mit Lack, einem Material, in dessen künstlerischer Verwendung die Japaner bekanntlich die unübertroffenen und unübertrefflichen Meister sind. Meist ist es schwarzer oder rother Lack, mit denen die Porzellangefäße, oft Vasen von mehreren Schuh Höhe, überdeckt sind, und auf diesem Lackgrund ist allerlei Verzierung und Malerei in Gold und Farben angebracht. Früher fügte man auch wohl schillernde Perlmutterplättchen in die schwarze Lackfläche ein. Es ist gerade keine feine und darum auch wenig geschätzte Art. Nichtsdestoweniger ist es im vorigen Jahrhundert in Holland und

Frankreich nachgeahmt worden, nicht gerade mit Glück, wie denn Europa den Chinesen und Japanern in allen Dingen, die ihrer Art sind, die Palme lassen muß.

Ebensowenig waren die Japaner und Chinesen glücklich, wenn sie sich auf europäische Art einließen. Es ist das schon früh geschehen. Schon Kaiser Karl V. hat sich in China ein Tafelservice von Porzellan mit seinem Wappen machen lassen, was später im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert von Holländern, Schweden, Deutschen u. s. w. durch Vermittelung der Handelscompagnien sehr häufig geschehen ist. Zuweilen sind auch die ornamentalen Randverzierungen der Bestellung mitgegeben worden, so daß man echt orientalisches Porzellangeschirr sieht mit den reinsten Rococoornamenten oder Blumenbouquets in europäischem Geschmack. Zur Zeit, da die Jesuiten ihre Missionen in jenen beiden Ländern hatten, mußten die Künstler denselben auch christliche Gegenstände auf die Teller malen, so die Begebenheiten aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi, und da ist es denn interessant zu sehen, wie die Hand, die sich abmüht, der Vorlage genau zu folgen, dennoch ganz und gar chinesisch bleibt. Weit besser, rein künstlerisch betrachtet, sind diejenigen Porzellangegenstände ausgefallen, die in China für Indien und Persien und nach dem Geschmack dieser Länder gemacht wurden. Es sind meist edle, schlanke Formen der Gefäße mit schwungvollen Contouren, während die Decoration die reizenden Blumenwindungen zeigt oder die regelmäßig vertheilten Blumen und Blüthen nach persisch-indischer Art.

Alle diese Arbeiten bilden aber die Ausnahmen und verdanken ihre Entstehung besondern Aufträgen oder besonderer Veranlassung. So sehr auch die Kunst Chinas und Japans heute im Sinken ist, so sehr Japan heute sich bemüht um europäische Kultur, so haben doch die künstlerischen Producte

des einen wie des andern Landes ihre Originalität sich bewahrt. Sie sind nicht mehr das, was sie ehemals waren; aber sie sind noch völlig chinesisch, völlig japanisch, und wir europäischen Kunstfreunde können nur wünschen, daß es so bleiben möge.

---

2. Das europäische Porzellan.

Von der Zeit an, daß die Nachrichten über das chinesische Porzellan in Europa häufiger werden, beginnen auch die Versuche, dasselbe nachzuahmen. Es war am Ende des 15. Jahrhunderts, als in den Inventaren fürstlicher Schatzkammern der orientalischen Porcellana, unter welcher Bezeichnung wohl nichts Anderes verstanden werden kann, nicht selten Erwähnung geschieht. Gleichzeitig begann in Italien die Erhebung der Majoliken, die, so sehr sie auch heute geschätzt sein mögen, an Farbe, Feinheit des Materials und soliden, praktischen Eigenschaften mit dem chinesischen Porzellan sich nicht vergleichen lassen. Um wie viel weniger vermochte das rohe, bis dahin in Gebrauch stehende irdene Geschirr den Vergleich auszuhalten. Kein Wunder also, daß man früh, und zwar schon zu Beginn der modernen Fayenceindustrie im Zeitalter der Renaissance, in Nachahmung des chinesischen Porzellans an die Erfindung eines europäischen Porzellans dachte.

Denn die Aufgabe war ja zuerst vor allem eine technische. Es handelte sich um die Erfindung der gleichen feinen und weißen harten Masse, welche das stärkste Feuer aushält, durchscheinend und undurchdringlich ist, vom Stahl sich nicht ritzen läßt, im heißen Wasser nicht springt, ihre Glasur nicht abstößt,

weil sie mit der Masse eins ist, und endlich auf der Glasur und unter der Glasur eine Fülle und eine Kraft von Farben bietet, welche den Majoliken und ihrer armen Palette unerreichbar scheint. Es sind Eigenschaften, die auf der Verbindung mit einer bestimmten weißen Erde beruhen, welche die Chinesen — und wir heute nach ihnen — Kaolin nennen. Wo kein Kaolin, da ist kein Porzellan.

Die ersten Versuche, wie gesagt, sind gleichzeitig dem Beginn der Majoliken oder der modernen Fayenceindustrie. Aber während diese in rascher Folge noch im Zeitalter der Renaissance zu einem blühenden Kunstzweige sich entfaltete, blieben die Versuche um das Porzellan zwei Jahrhunderte lang erfolglos, sodaß sie in absolute Vergessenheit geriethen und erst von den Bemühungen heutiger Kunstforscher wieder an das Licht gezogen wurden.

Venedig mag sich der ersten Versuche rühmen, von denen wir Nachricht besitzen. Im Jahre 1470 war es dort ein Alchimist Meister Antonio, der sich mit der Nachahmung des Porzellans abgab, und ein halbes Jahrhundert später (1518) rühmte sich ein anderer Venetianer, Leonardo Peringer, Spechiarius in Merzeria, daß er „alle Arten Porzellan, wie die transparenten der Levante", machen könne. Bei dem einen wie bei dem andern ist es bei dem Versuch geblieben. Ob, was sie gefunden haben, auch wirkliches echtes Porzellan gewesen, vermögen wir nicht zu sagen, da kein Stück ihrer Arbeiten sich erhalten hat, Peringer sogar aus Mangel an Unterstützung die Sache aufgab. In keinem Falle hat sich irgend eine dauernde Fabrikation an diese Versuche angeknüpft. Das Geheimniß, wenn es gefunden war, ist mit den Erfindern wieder vergessen worden.

Aehnlich war es 50 Jahre später in Ferrara, wo Herzog Alfons II. Versuche um die Erfindung des Porzellans anstellen

ließ. Auch seine Alchimisten, ein paar Majolikakünstler, Camillo und Battista Gatti von Urbino, haben das Geheimniß mit in das Grab genommen, wenn überhaupt sie die richtige Kunst besessen haben. Erhalten ist nichts von ihren Leistungen, noch haben Andere ihre Bemühungen fortgesetzt.

Gleichzeitig versuchte es auch der Großherzog Franz von Toscana mit Hilfe eines andern Camillo von Urbino und mit etwas besserem Erfolge. Ihre Absicht ging in der That auf die Erfindung des echten Porzellans und ihr Recept enthält auch in der weißen Erde von Vicenza, deren sie sich bedienten, den wichtigsten Bestandtheil, Kaolin, freilich in dieser Erde nicht in ausreichendem Maße. Das Product, das sie schufen, war daher kein vollkommenes Porzellan, und ist etwa nur als Halbporzellan zu bezeichnen. Wir können das genau beurtheilen, da sich in der That von dem Fabrikat des Großherzogs Franz, dem Mediceer-Porzellan, eine geringe Anzahl Stücke erhalten haben, deren jedes mit Fehlern verschiedener Art behaftet, keines als völlig gelungen zu betrachten ist. Auch diese mußten erst durch Zufall und den nachfolgenden Eifer der Kunstfreunde der vollständigen Vergessenheit und Unbekanntschaft entrissen werden. Trotz aller großherzoglichen Protection und Unterstützung hatten die Florentiner Versuche kein nachhaltiges Resultat gehabt. Man weiß noch, daß die Fabrikation durch Niccolo Sisti nach Pisa verlegt wurde, wo sie derselbe im Jahre 1620 ausübte. Seitdem ist sie gänzlich vergessen; man wußte nichts mehr von ihr bis auf den heutigen Tag.

Das sind die Versuche, um derentwillen man heute Italien den Ruhm der Erfindung des europäischen Porzellans zuschreiben will, Versuche ohne Resultat, die, wenn sie auftauchen, auch wieder verschwinden.

Ganz anders steht die Sache mit der wirklichen Erfindung, wie sie fast ein Jahrhundert später nach der letzten Nachricht vom Mediceer-Porzellan in Dresden gemacht wurde. Was hier gefunden wurde, das hatte materiell nicht bloß alle Eigenschaften des chinesischen und japanischen Porzellans: es knüpft sich auch an diese Entdeckung und an die neugegründete Fabrik von Meißen die ganze nachfolgende Entwickelung des europäischen Porzellans; wie in einem Stammbaum lassen sich alle seitdem in Europa gegründeten Fabriken von ihr ableiten.

Auch diesmal ging die Sache wie im Anfang von der Alchimie aus. Die Adepten hatten die Aufgabe, im Dienst der Fürsten Gold zu machen; hier fand es einer, aber indirect; er fand das Mittel, es zu erwerben.

Versuche um die Erfindung des Porzellans mögen nicht aufgehört haben im Laufe des 17. Jahrhunderts. Daß sie nicht zum Ziele führten, zeigen am besten die Delfter Fayencen, ein blühender Industriezweig, dessen Ausgang und Art ganz auf der Nachahmung des ostasiatischen blauweißen, sogenannten Nankingporzellans beruht, ohne in der Materie auch nur annähernd dem Original gleichzukommen. So versuchte es auch um das Jahr 1700 zu Dresden ein Chemiker, Walter von Tschirnhaus, der in den Diensten des Kurfürsten August des Starken stand. Er versuchte es vergebens. Da nahm er einen jungen Menschen zu sich, eine Art von Abenteurer, der bisher als Apothekergehilfe sich mit Chemie abgegeben hatte. Und, sei es Zufall, sei es Genie, diesem gelang, was dem Meister versagt war.

Johann Friedrich Böttcher, der wirkliche Erfinder des europäischen Porzellans, war im Jahre 1682 in Schleiz geboren. Früh kam er nach Berlin, das Apothekergewerbe zu erlernen, und schon hier in jungen Jahren scheint er durch

kühne Versuche alchimistischer Art die Aufmerksamkeit auf sich gezogen zu haben. Jedenfalls erwarb er sich bedeutende chemische Kenntnisse, die den damaligen Kurfürsten von Brandenburg, nachherigen König Friedrich I., veranlaßten, ihn in Berlin festzuhalten. Er aber entzog sich dem und flüchtete nach Wittenberg in die sächsischen Staaten und dann (1698) nach Dresden, wo ihn Kurfürst August der Starke in seinen Schutz nahm. Dieser glaubte auch wohl noch an die Kunst des Goldmachens, eine Kunst, die er wohl hätte gebrauchen können. Das gelang nun freilich nicht; aber Tschirnhaus verwendete Böttcher bei seinen keramischen Versuchen, und diese Versuche krönte der Erfolg.

Freilich nicht sofort. Böttcher arbeitete erst ein paar Jahre in Dresden und auf der Albrechtsburg in Meißen. Dann kam 1706 während des polnisch-schwedischen Krieges der Einfall der Schweden unter Karl XII. Böttcher wurde mit seinem ganzen Laboratorium auf den Königstein geflüchtet und hier ein ganzes Jahr wie ein halber Gefangener gehalten. Der Kurfürst August fürchtete wohl nicht ohne Grund, der unruhige Mann möchte ihm ebenso mitspielen wie zehn Jahre früher dem Kurfürsten von Brandenburg, und mit seinen Kenntnissen und Erfahrungen auf und davon gehen.

Und damals war er schon wenigstens auf dem Wege zu seiner Erfindung. Bei seinen Versuchen, feuerfeste Schmelztiegel zu schaffen, hatte er die guten Eigenschaften einer rothen Erde kennen gelernt, welche bei Meißen gefunden wurde. Vom Königstein nach Dresden zurückgekehrt oder vielmehr zurückgebracht, denn er blieb unter Ueberwachung, machte er Gefäße aus dieser rothen Erde nach chinesischem Muster, wie es deren ebenfalls roth und braun gab. Diese Gefäße hatten manche der soliden Eigenschaften des Porzellans, und daher wurde die Fabrikation fortgesetzt, sodaß schon im Jahre 1708

eine ziemliche Menge auf die Leipziger Messe wanderte, deren Verkauf fast 2000 Thlr. brachte.

Immerhin war dieses rothe sogenannte Böttchersche Versuchsporzellan nicht das rechte; es fehlte vor allem die weiße Farbe, die ja vom Kaolin, das nicht vorhanden war, abhing. Auch diese Entdeckung gelang im folgenden Jahre (1709). Tschirnhaus war bereits 1708 gestorben, daher ihm auch kein Theil an der Erfindung zugeschrieben werden kann, wie wohl geschehen ist. Ein Zufall führte Böttcher ein Packet weißer Erde in die Hände, welche, fein pulverisirt, in jener Perückenzeit als Puder verwendet wurde. Sie stammte aus der Gegend von Aue im Erzgebirge und war unter dem Namen „Schnorrische Erde" bekannt. Böttcher untersuchte sie und fand, daß sie Kaolin, also Porzellanerde, sei. Mit dieser Erde war nun die Erfindung des weißen Porzellans gemacht, wenn auch noch gar viele Versuche und Bemühungen nöthig waren, bis das Porzellan und seine Decoration einigermaßen in ähnlicher Vollkommenheit wie die der chinesischen und japanischen Vorbilder hergestellt werden konnten. Mittelst Decret vom 23. Januar 1710 wurde die Fabrik zu Dresden gegründet und noch in demselben Jahre nach Meißen auf die Albrechtsburg verlegt. Doch konnte erst 1713 eine größere Menge gelungenen weißen Porzellans zum Verkauf gelangen.

Kurfürst August, ohnehin wie bekannt der größte Liebhaber und Sammler des asiatischen Porzellans, zögerte nicht, die Erfindung zu verwerthen, zudem sie ja großen Gewinn zu bringen versprach. Das rothe Porzellan wurde aufgegeben, und da die Räume in Dresden zu klein waren, eine eigene Fabrik in Meißen auf der Albrechtsburg, dem leer stehenden alten markgräflichen Schloß, gegründet und administrativ unter einen Hofbeamten, technisch unter die Leitung Böttchers

gestellt, der bis dahin auch der einzige Besitzer seines geheim gehaltenen Verfahrens war.

Aber obwohl die Erfindung gemacht, die Fabrik eingerichtet war, ging der Aufschwung doch nicht so schnell von statten, wie man wohl erwartet hatte. Nicht bloß daß die Vollendung des Verfahrens noch Versuche erforderte: Böttcher selbst war bald ein Hinderniß. Man hielt ihn in Dresden, und wenn seine Anwesenheit nöthig war, ging er nach Meißen unter ehrenvoller — militärischer Begleitung, denn man fürchtete, und wohl nicht mit Unrecht, daß er über die Grenze gehen und sein Geheimniß mitnehmen könne. Dieses Geheimniß wurde ängstlich bewacht; die Arcanisten, wie man die wenigstens theilweise eingeweihten Arbeiter nannte, bereiteten die Masse des Porzellans bei verschlossenen Thüren; keiner der Beamten oder der sonstigen Arbeiter wußte darum. Da, nach wenigen Jahren schon, sah man die Gesundheit Böttchers verfallen — eine Folge unruhigen Lebens und starken Trinkens. Dem Tode entgegengehend, wurde er noch veranlaßt, sein Geheimniß einem höhern Beamten mitzutheilen. Bald danach starb er im Jahre 1719, in bestem Mannesalter; kaum daß er die Mitte der Dreißiger überschritten hatte.

Die Fabrik war in großer Unordnung, als er starb. Aus übergroßer Sorgfalt und Aengstlichkeit, welche doch die Mittheilung des Geheimnisses nicht verhütete, war auch wohl die Anlage nicht die richtige und zu umständlich. Das Geschirr wurde z. B. in Meißen fabricirt und in Dresden von den Malern decorirt. Die Fabrik zählte damals, nach zehnjähriger Existenz, nur ein Personal von 28 Mann.

Auch nach dem Tode Böttchers blieb ein Schwanken in der Verwaltung, die bald unter Hofbeamten, bald unter Collegien und Commissarien gestellt wurde, bis 1739 der allmächtige Minister Graf Brühl sie in die Hand nahm. Dennoch ging

die Sache vorwärts auch in diesen 20 Jahren, da sie eben in sich gesund war und die Fabrik das Glück hatte, für ihre ganze künstlerische Thätigkeit die rechten Männer zu finden. Diese waren der Maler Herold, der die Leitung der künstlerischen Seite übernahm, und der Bildhauer Kendler, der mit seinen Statuen und Statuetten dem Porzellan ein ganz neues und originelles Feld erschuf.

Da begann 1740 die Blüthenepoche der Fabrik. Sie zählte ihre Arbeiter und Künstler nach Hunderten (378 im Jahre 1752) und steigerte ihre Einnahmen auf mehr als 200000 Thlr. Ihr Ruhm verbreitete sich über die Welt und Aufträge kamen von allen Seiten, obwohl die Fabrikation längst kein Geheimniß mehr war und Concurrenzfabriken überall neben den fürstlichen Residenzen emporschossen.

Aber diese ruhige Blüte war von kurzer Dauer. Schon 1756 mit dem Siebenjährigen Kriege kamen Stürme über die Fabrik, welche ihre Thätigkeit störten. Die Preußen kamen, besetzten Meißen und nahmen und verkauften alle Vorräthe. Da war es ein Privatmann, Commerzienrath Helbig, der während des Krieges die Fabrik mit eigenen Mitteln im Gange erhielt, nach dem Frieden sie dem Staat zurückgab und nun die staatliche Leitung übernahm. Aber es gab schwere Arbeit: die Ordnung war gelockert, der Absatz der Waare gestört, die Verbindungen abgerissen, die Künstler und Arbeiter zum großen Theil verschwunden, die Arbeit verschlechtert und die Concurrenz gewachsen. Allen diesen Uebeln mußte abgeholfen werden und wurde abgeholfen, so gut es damals ging. Neue Maler und Modelleure wurden herbeigezogen, für den Nachwuchs eine eigene Kunstschule gegründet und die Künstler zu Studien auf Reisen geschickt, insbesondere auch den Arcanisten und Chemikern Neuerungen und Verbesserungen empfohlen, um mit der Zeit und dem wechselnden Geschmack fortzuschreiten.

So behauptete sich die Fabrik, wenigstens in äußerlicher Größe, unter der langjährigen Fürsorge des Grafen Marcolini, der im Jahre 1774 die Oberleitung übernommen hatte. Als aber die unruhigen Zeiten der französischen Republik und die Napoleonischen Kriegsjahre kamen, da sank sie mit dem sinkenden Kunstgeschmack der Epoche nicht bloß in ihren künstlerischen Leistungen; es sank auch der Absatz derart, daß sie, statt der früheren großen Erträgnisse, nunmehr alljährlich einen sehr bedeutenden Zuschuß brauchte. Dieser Zustand dauerte bis zum Jahre 1832. Von da an erst besserte sich die finanzielle Lage der Fabrik; es vergingen aber noch mehrere Jahrzehnte, bis auch in künstlerischer Beziehung ein neuer Aufschwung bemerkbar wurde, ohne freilich bis heute die alte Höhe und Originalität erreicht zu haben.

In der That besaß die Meißener Porzellanfabrik nicht bloß eine gewisse künstlerische Höhe, sondern auch eine vollkommene Originalität, in der sie der ganzen europäischen Porzellanfabrikation die Wege zeigte. Es ist freilich zu viel gesagt, wie z. B. von Semper behauptet worden ist, die Meißener Fabrik habe das Rococo geschaffen. Das Rococo mit seiner Eigenthümlichkeit lag tiefer und breiter im Geist der Zeit, als daß es in Dresden oder gar in Meißen hätte entstehen können, und am allerwenigsten war ein einzelner, damals noch sehr unbedeutender Zweig der Kunst oder der Kunstindustrie im stande es zu schaffen. Aber angewendet hat Meißen zuerst den Geist und die Formen des Rococo auf das Porzellan in ebenso eigenthümlicher wie dem Material angemessener Weise, ja in gewissem Sinne auch in schöpferischer Weise. Und so kann man wohl sagen, für das Porzellan hat Meißen oder Dresden, wie man will — denn die künstlerischen Ideen gingen doch von der Residenz aus — allerdings das Rococo geschaffen und damit den Porzellanstil des 18. Jahrhunderts erfunden.

Der Ausgang der Fabrik in künstlerischer Beziehung konnte kein anderer sein, als die Nachahmung der chinesischen und der japanischen Vorbilder. Selbst das Böttchersche Versuchsporzellan, das, bald roth, bald braun, bald rauh, bald glasirt, mit Relief oder Vergoldung verziert erscheint, verleugnet solche Nachahmung nicht. Um so weniger ist das bei dem weißen Porzellan der Fall, das ja zur Concurrenz mit dem damals in Massen durch die Holländer eingeführten ostasiatischen Porzellan erfunden wurde. Die erste Meißener Decoration war Blau unter der Glasur, nach dem Muster des sogenannten Nankingporzellans. Dann folgte dasjenige Genre, welches man als première qualité du vieux Japon bezeichnet, Gefäße aus der Provinz Hizen, von crêmeweißer Glasur in eleganten, meist facettirten Gestalten, verziert in bunten Farben. Die Nachahmung war bald wohlgelungen, sodaß sich August der Starke sein Tafelservice von dieser Art machen ließ. Die Gegenstände desselben tragen unten die Chiffre A R, d. i. Augustus **Rex.** Sonst wurden die gekreuzten Kurschwerter in Blau unter der Glasur die Marke der Fabrik, und sind es geblieben bis auf den heutigen Tag.

Aber die Abhängigkeit von den asiatischen Vorbildern hörte bald auf, seitdem Herold die künstlerische Leitung übernommen und Kendler seine bildnerische Thätigkeit begann. Am längsten hielten sich noch die Gefäßformen, und die für das Theegeschirr sind ja noch heute dieselben runden, niedrigen und gedrungenen Gestalten, wie sie China und Japan gebrauchen. Alle nachfolgenden Geschmacksveränderungen von Rococo und Empire haben wohl an ihnen herummodeln, aber sie nicht abschaffen können. Es ist, als ob sie für Thee normal, gesetzlich und unabänderlich wären. Ebenso sind für Kaffee die schlanken türkisch-arabischen Gefäßformen geblieben, und nur mißbräuchlicherweise verwechselt man heute die Thee- und Kaffeekannen.

Anders ist es mit den Formen des Speisegeschirrs. Diese waren in Europa vorhanden, während jene gleichzeitig mit dem Gebrauch von Thee und Kaffee zu uns neu herübergekommen sind. Das Speisegeschirr hatte bereits in Majolika, Fayence und sonstiger glasirter Töpferwaare oder in Metall längst seine Ausbildung erhalten. Für sie gab der Orient keine Muster, und so gingen jene traditionell auf das neue Material des Porzellans über. An diesem nun unterlagen sie dem Wandel des Geschmacks im 18. Jahrhundert. Die Teller zackten ihren Rand, die Schüsseln, die Vasen, die Bowlen, die Suppenterrinen, die Saucièren wurden oval, geschweift, unregelmäßig und willkürlich im Contour, bis gegen Ende des Jahrhunderts der antikisirende Geschmack kam und sie, wenn auch nicht in antike Formen — das gelang nicht — doch in steife und regelmäßige Bildungen wieder zurückzwang.

Bei weitem auffallender und bedeutender aber sind die neuen und wechselnden Erscheinungen in der gemalten und erhaben dargestellten Verzierung der Porzellanarbeiten, seitdem die asiatischen Vorbilder aufgegeben worden. Die Regel war, daß der weiße, glatte Grund behalten wurde; er diente als Grundfläche für bildliche Verzierung mit europäischen Gegenständen und für Ornamente nach dem herrschenden Geschmack Europas. Zuweilen war auch die Grundfläche grün, gelb oder blau gefärbt und der Raum für die Bilder medaillonartig ausgespart. Die Bilder waren Landschaften, Architekturen genrehaften Charakters, Kriegs- und Seebilder, zierlich ausgeführt, mit kleinen Figürchen, aber wenig harmonisch oder reizvoll in der Farbe, zumal ein grelles Blutroth unangenehm hervorsticht. In dieser Beziehung steht das Meißener (und so gleichzeitig auch das Wiener) Porzellan der ersten Epoche weit hinter den chinesischen Vorbildern mit figürlichen Scenen zurück. Die umrahmenden oder den übrigen Raum ausfüllenden

Ornamente, zum Theil in Gold ausgeführt, haben auch noch wenig Schwung und Anmuth. Immerhin ist der ganze Gegenstand decorirt.

Dann kommt die zweite Stufe, in welcher die ornamentale, gemalte Umrahmung hinwegfällt und das Bild wie freischwebend ohne Hintergrund und Rahmen auf die gekrümmte glatte Fläche des Gefäßes gemalt wird. Das Bild wird die Hauptsache und die moderne europäische Decorationsweise gewinnt damit den Sieg über die orientalische Art, welche nie außer Augen setzt, daß das Ziel die ganze decorative Erscheinung des Gefäßes ist. In diesen Bildern und Bildchen ergehen sich nun die eigenthümlichen Gegenstände des Rococo in Hülle und Fülle. Alle Liebesgötter lassen sich auf die glatten Flächen des Porzellans nieder, umschweben und umgaukeln die Tassen und Teller und Vasen, streuen Blumen, halten Kränze und Festons und mischen sich nackt und geflügelt unter die Menschenkinder. Und diese sind auch von eigener Art. Hirten und Hirtinnen, buntbebänderte Schäfer und Schäferinnen, sammt ihren Lämmern und Ziegen, sind die Lieblinge der Porzellankunst geworden, in Malerei wie Plastik. Die Art der Malerei ist mit diesen Gegenständen feiner, zarter, duftiger geworden, entsprechend ihrer Art und sicherlich auch entsprechender dem feinen und eleganten Material, das sie zu zieren hat. An die Stelle des Blutroth ist ein rosiges Fleischroth getreten und ein schönes Purpurroth erfunden, das zu ganzen Bildchen en camaïeu verwendet wird, aber auch häufig zu umrandendem oder ausfüllendem Ornament in schuppenartiger Zeichnung dient.

Als es so weit in dieser echten Rococorichtung gekommen war, trat nun Kendler mit seinen plastischen Figuren und Figürchen ein und schuf damit dem Porzellan eine neue Kunstweise, die nicht wenig dazu beigetragen hat, Meißen und seine

Schöpfungen populär in der ganzen Welt zu machen. Es war vergebens, daß Kendler das Porzellan als Material zur Plastik im großen zu verwenden suchte, zu lebensgroßen Figuren. Seine Thiere dieser Art sind steif und starr, und die Menschenfiguren, die aus Stücken zusammengesetzt werden müssen, da sie nicht im ganzen zu brennen sind, wollten sich nicht zusammenfügen lassen. Die Stücke, die im Brand um ein Fünftel oder Sechstel ihrer Größe sich verkleinern, wollten nicht mehr aneinanderpassen. So mußte Kendler mit seiner lebensgroßen Reiterstatue des Kurfürsten August, an die viel Zeit, Mühe und Geld verwendet worden, vollständig scheitern.

Um so mehr hatte er Erfolg mit seinen Statuetten, und hier erwies sich das Porzellan als das rechte Material. Schmiegsam im nassen, fest und hart im gebrannten Zustande, zeigte es sich jeder künstlerischen Laune, und das Rococo hatte viele, völlig gerecht. Es duldete die feinste und schärfste Ausführung und bewahrte sie im Feuer. Die Frische und Lebendigkeit, die ein Modelleur wie Kendler seinen Figürchen zu geben wußte, wurde noch durch den spiegelnden, reflectirenden Glanz der Glasur und die der natürlichen Erscheinung entsprechenden Farben erhöht. Das blasse, zarte Roth des Incarnats, die rothgeschminkten Modewangen, die zarten Farben der gemusterten Gewänder, den schillernden Glanz von Seide und Atlas, das Alles gab das Porzellan mit Glasur und Farbe prächtig wieder. Es war neu und ganz im Geiste des Rococo, welches das Kleine, Feine und Zarte liebte und es in seiner eigenen, gezierten und doch reizenden Natürlichkeit sehen wollte. So wurden sie Modepassion als echte Kinder ihrer Zeit, diese Porzellanfigürchen, die Dame im Reifrock wie die Hirtin in kurzem Rock, der bezopfte Chinese, der vornehme Herr in gepuderter Perücke und seidenen Strümpfen und der

schmachtende Jüngling vom Lande, die Gottheiten des Olymps mit dem ganzen Gefolge der Allegorien. Die Liebe brachte sie zusammen, und so wurden aus den Einzelfiguren Paare und Gruppen, Schäfer und Schäferin, Gott und Göttin, die einen im Grünen unter Bäumen ruhend, die andern auf Wolken gelagert, während die vornehmen Herren und Damen sich zu ganzen Gesellschaften zusammenfanden. So kamen sie zu aller Welt, drangen in das Boudoir, in den Salon, dann ins Bügerhaus und besetzten Tische, Kommoden und Schränke.

So erhielten sie sich ein halbes Jahrhundert in voller Gunst, und sie verdienten es auch: lebendig, pikant, anmuthig, reizend gefärbt, wie sie waren. Dann aber in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts kam mit dem neuen classischen oder antiken Geschmack ein Wandel. Mit dem Rococo wurde ein Kehraus gemacht und so auch mit ihnen. Zuerst verloren sie die Farbe und dann auch die Glasur. Die Plastik wurde nur noch in weißem Marmor gedacht, und das Porzellan mußte ihm ähnlich werden. Und so entstanden die Figuren von Biscuit, d. h. von unglasirtem Porzellan mit rauher Oberfläche. Und wie der Marmor, so waren auch gegenständlich die antiken Statuen die Vorbilder. Sie und ihresgleichen, nackte Figuren oder Gestalten mit antiker Gewandung in erhabenem Faltenwurf traten an die Stelle der feinen Herren und Damen wie der Kinder der Natur. Sie wollten wenig passen zu dem Material und seinen besondern Eigenschaften und fanden auch nicht den Beifall, dessen sich ihre Vorgänger erfreut hatten.

Vorher aber hatte die eminente Schmiegsamkeit des Porzellans noch ein anderes plastisches Genre geschaffen, das den Statuen und Gruppen lange zur Seite ging. Das war die Darstellung von Blumen und Früchten. Dadurch, daß Blatt für Blatt, dünn und zart, zur Blume aneinandergelegt werden

kann, im Brande erstarrt und dann noch jede Färbung annimmt, konnte die größtmögliche Feinheit und Natürlichkeit erreicht werden. So imitirte man Blumen jeder Art, verband sie zu Bouquets, die man gleich frischen Blumen in Körbe und Vasen gab, besetzte mit diesen Blumen Geräthe dicht über alle Flächen und verwendete dabei zugleich das Porzellan zu Geräthen, wofür es in ähnlichem Material keine Vorbilder gab, so zu Spiegelrahmen, Kronleuchtern, Candelabern, welche letztern man möglichst natürlich zu Blüthenbäumen gestaltete, an deren Fuß sich Menschen oder Thiere lagerten. Ueberhaupt fanden auch sonst die kleinen Figürchen sich zu diesen plastischen Blumen ein, unter ihnen lebend und schwebend oder Festons und Kränze haltend. Es war ein ganz neues, in der Art, wie es betrieben wurde, überreiches, aber auch überkünstliches Genre, dessen Entstehung auf die Fabrik von Meißen zurückzuführen ist, wenn auch um die Mitte des Jahrhunderts die französische Fabrik von Vincennes mit ihrer weichen Masse sich rühmte, die schönsten und natürlichsten Blumen zu machen.

Auf Speisegeräth, das täglich, oder zum öftern gehandhabt wurde, konnten diese Blumen nur beschränkte Anwendung finden. An ihre Stelle traten dann die derbern Früchte oder Gemüsearten, wie Aepfel, Birnen, Pflaumen, Kohlköpfe, Artischocken, welche auf den Deckeln der Gefäße sich als Handgriffe lagerten oder auch die Henkel bildeten. Um so breiter machte sich hier seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Blumenmalerei. Anfangs zierlich und bescheiden in den Farben, steigerte sie sich zur kräftigsten Wirkung der natürlichen Vorbilder. Tulpen, Rosen, Nelken, je farbiger, um so mehr waren sie beliebt. Einzeln oder in Bouquets breiteten sie sich über alle Teller, Schüsseln und Terrinen aus, nicht in Anschmiegung an die Form des Gefäßes, sondern in beliebiger Zerstreuung, wie durch den Zufall hingeworfen.

Oft war es nur ein Fehler in der Glasur, der hier die Blume hervorrief, um den Fehler zu verdecken. Auch diese Decoration, die in den achtziger Jahren wieder zarter und geordneter wurde, ging danach unter im antikisirenden Stil des Empire, wenigstens für einige Jahrzehnte, um im 19. Jahrhundert in noch derberer Gestalt wieder aufzuleben.

Zu dieser Zeit, da der Geschmack des Empire seine Herrschaft begann, hatte Meißen nicht mehr die Führung in künstlerischer Beziehung. Seine Herrschaft stand und fiel mit dem eigentlichen Rococo. Im Geschmack Ludwigs XVI. war es von Sèvres, im Empirestil wurde es von Wien überholt.

Die Porzellanfabrik von Wien war die erste gewesen, welche mit Meißen in die Concurrenz eintrat, aber lange ohne Erfolg. Schon acht Jahre nach Meißen war sie gegründet worden (1718), nicht als kaiserliche Anstalt, sondern als Privatunternehmen. Ein Holländer, der in Wien lebte, Claudius du Paquier, kam auf den Gedanken, der nicht leicht auszuführen war, denn das Geheimniß der Fabrikation wurde in Meißen aufs sorgfältigste gehütet, und von anderswo war es nicht zu holen. Du Paquier aber verzagte nicht; er begab sich nach Dresden, und es gelang ihm mit List, mit Geld und guten Versprechungen einen der Arcanisten des Namens Stenzel zu bewegen, Meißen zu verlassen und mit ihm nach Wien zu gehen.

So wurde 1718 die Wiener Fabrik gegründet, die erste Tochteranstalt von Meißen: eine Tochter freilich sehr unfreiwilliger Weise. Aber trotz des Arcanisten wollte die Sache minder rasch von statten gehen, als man erwarten durfte. Stenzel ging selbst mißmuthig nach Meißen zurück. Du Paquier aber setzte die Sache fort, arbeitete und schaffte, wenn auch

mit wenigen Leuten, bis er sich im Anfang der vierziger Jahre so in Schulden gestürzt hatte, daß er das Unternehmen aufgeben mußte. Da bot er dasselbe der Kaiserin Maria Theresia an; diese ging darauf ein, kaufte die Fabrik, und so wurde sie, im Jahre 1744, eine kaiserliche. Nunmehr mit staatlicher Unterstützung konnte sie wachsen und gedeihen, wenn auch Momente kamen, wo sie mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte.

Du Paquier behielt anfangs auch unter den neuen Verhältnissen die Leitung, um sie aber noch in demselben Jahre 1744 an Meierhofer von Grünbühel abzutreten. Diesem folgte als Director 1758 Joseph Wolf von Rosenfeld und diesem 1770 Hofrath von Keßler. Mit 20 Personen war die Fabrik übernommen; 1750 war die Zahl verdoppelt und 1761 bereits auf 140 gestiegen; 1770 zählte sie 200 Personen, und wieder ein Jahrzehnt weiter 320.

Mit diesem Wachsen hielt die innere Blüthe nicht gleichen Schritt. Die Fabrik konnte sich nicht zu der künstlerischen Höhe und Originalität emporschwingen wie die Meißener. Sie folgte lange im Geschmack der Führung, die von Meißen ausging. Als sie in den zwanziger Jahren in Thätigkeit kam, war die chinesische Nachahmung bereits ein überwundener Standpunkt. Die nicht seltenen Gegenstände dieser ersten Epoche vor der kaiserlichen Zeit, die man nur an ihrer Art erkennt, da die blaue Schildmarke erst 1744 eingeführt wurde, zeigen nur Reminiscenzen an die chinesischen Vorbilder; die Verzierungen bestehen in Ornamenten und Bildern nach Meißener Art, in denen ein schweres Blutroth vorherrscht. Auch fernerhin war die Wiener Fabrik nicht im stande, so lange der Geschmack des Rococo währte, die Meißener Wege zu verlassen. Die Gegenstände der Bilder, die Formen der Gefäße, die Blumenmalerei und die Blumenplastik, die bemalte Plastik der Statuetten und Gruppen: das Alles folgte der

Mode, wie sie von Meißen ausging. Es gab kein höheres Ziel, als die sächsischen Muster zu erreichen.

Dieses Ziel wurde von Keßler auch im Material angestrebt. Die Wiener Masse, ein durchaus echtes, hartes Kaolinporzellan, so echt wie das chinesische und das Meißener, stand doch hinter diesem letztern an Weiße zurück, was an sich gerade kein Fehler war. Keßler wollte auch darin das Vorbild erreichen. Es gelang ihm auch, eine Masse von weißer Farbe herzustellen, aber diese verlor an Solidität und Härte, war glasig und zersprang massenhaft im Feuer. Der vermeintliche künstlerische Gewinn verwandelte sich in einen materiellen Verlust. Geschäftsstockung und sonst allerlei Ursachen kamen hinzu, sodaß die Fabrik um das Jahr 1780, trotz ihrer äußern Größe, nicht den entsprechenden Erfolg aufzuweisen hatte, weder künstlerisch noch materiell.

Da trat 1784 Baron Sorgenthal an die Spitze der Leitung, und mit ihm begann, aber mit ihm oder alsbald nach ihm endete auch die blühendste Epoche der Wiener Fabrik. Durch ihn wurde sie zu einer wirklichen Kunstanstalt erhoben, die für andere ein Muster sein sollte. Kein Stück durfte die Fabrik verlassen, ohne decorirt zu sein; die höchste Vollendung, der reichste Schmuck wurde angestrebt; neue Maler und Bildhauer herangezogen; die Technik durch neue Farben und neue Manieren erweitert; so insbesondere durch die Erfindung des leicht erhaben aufliegenden Goldes, das für diese Epoche zur Wiener Specialität wurde. An der Anstalt bildete sich förmlich eine Kunstschule, in der eine ganze Schar von Bildhauern und Modelleuren und Malern heranwuchsen. Die ausgezeichnete Wiener Blumenmalerei fand in ihr Entstehung und Beschäftigung. So kam es, daß, während Sèvres alsbald unter den Wogen der Französischen Revolution zu sinken begann und Meißen seine Blüthezeit schon hinter sich hatte, die Wiener

Fabrik sich etwa vom Jahre 1790 bis zum Jahre 1810 zur ersten Stelle in der ganzen europäischen Porzellanfabrikation emporschwang. Auch äußerlich kam das zum Ausdruck. Während die Anzahl der Arbeiter in den letzten Jahren unter Keßler wieder gesunken war, hob sie sich unter Sorgenthal rasch bis auf 500, und da auch diese nicht genügte, gründete man eine Filiale in Engelhartszell bei Passau, von wo man damals das Kaolin erhielt; diese beschäftigte noch weiter 60 Personen. Dann kamen freilich mit dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts schlimme Zeiten für Oesterreich, welche auch die Porzellanfabrik nicht unberührt ließen. Sie waren aber nicht ihr schlimmster Feind.

Den Schwierigkeiten, welche die Wiener Fabrik in ihrer Entwickelung begleitet hatten, waren auch die andern Porzellanfabriken nicht entgangen, und manche war ihnen wieder erlegen. Als Meißen zu Ruhm und Gewinn gekommen war, und seine Arbeiten durch ganz Europa gingen und jeder Hof und jede vornehme Herrschaft Meißener Geschirr auf der Tafel sehen wollte, da ging die Gründung von Porzellanfabriken wie eine Modekrankheit oder Modeleidenschaft durch die Welt. Die Gründung war aber nicht so einfach; sie hing allemal von der Beschaffung eines Arcanisten ab, der im Besitz des Verfahrens war, das noch immer geheimgehalten wurde.

Ein solcher Arcanist, der sich finden und gewinnen ließ, war ein Angehöriger der Wiener Fabrik, Namens Ringler. Die erste Porzellanfabrik, die er mit Hilfe eines Laboranten Bengraf gründete oder vielmehr einrichtete — denn sie bestand schon als Fayencefabrik — war die zu Höchst bei Frankfurt im Kurmainzer Gebiet. Es geschah im Jahre 1740. Sie war also die dritte auf deutschem Boden, die dritte in Europa. Durch den Kurfürsten Emmerich Joseph wurde sie Staatsanstalt

und blühte, bis sie den Stürmen der Französischen Revolution im Jahre 1794 erlag.

Wie die Fabrik von Höchst auf Wien zurückzuführen, die Wiener Fabrik aber auf Meißen, so gingen andere von Höchst aus. Der schon genannte Bengraf wurde 1750 vom Herzog von Braunschweig berufen, für den er die Porzellanfabrik zu Fürstenberg einrichtete. In demselben Jahre waren es Arbeiter Ringlers aus der Höchster Fabrik, mit deren Hilfe ein Berliner Kaufmann Wegely die Porzellanfabrik in Berlin gründete, die aber, mit Schwierigkeiten und Geldmangel kämpfend, nicht gedieh, bis sie Friedrich der Große 1763 nach dem Ende des siebenjährigen Krieges übernahm und Maler und Modelleure und Arbeiter von Meißen für sie zu gewinnen wußte. Gleichfalls Höchster Arbeiter waren es, durch welche 1753 die markgräfliche Fabrik in Baden eingerichtet wurde, die aber 1778 wieder einging.

Ringler selbst war nicht minder gesucht. Unzufrieden mit Höchst, ging er nach Frankenthal, wo ein Privatmann Hannung eine Fayencefabrik besaß, und gründete diesem eine Porzellanmanufactur, die 1761 vom Kurfürsten der Pfalz, Karl Theodor, gekauft wurde und unter ihm zu bedeutenden Leistungen kam. Auch sie ging unter durch die Franzosen im Jahre 1800. Von Frankenthal wurde Ringler nach München berufen. Schon 1747 hatte sich Kurfürst Maximilian von Bayern um die Gründung einer Porzellanfabrik bemüht, ohne zum Erfolg zu kommen. Da war es wieder Ringler, der helfen mußte. So erblühte seit 1758 die kurfürstliche, später königliche Fabrik zu Nymphenburg. In demselben Jahre 1758 richtete Ringler auch die herzogliche Fabrik zu Ludwigsburg in Würtemberg ein und blieb deren Director.

Eine andere Reihe von Fabriken entstand zu eben jener Zeit in Thüringen auf Veranlassung der Fürsten, eine koburgische

zu Waltersdorf, eine meiningensche in Limburg, eine in Gotha, in Ilmenau, in Gera, eine schwarzburgische in Rudolstadt, welche letztere von allen wohl den meisten Erfolg hatte. Diejenige, welche sich der Fürstbischof Amandus zu Fulda gründete, ging bereits 1780 wieder ein.

Alle diese Fabriken arbeiteten in echtem, hartem Porzellan, und so auch diejenigen, welche nach der Mitte des Jahrhunderts außerhalb Deutschlands, in Petersburg (1756), in Kopenhagen (1772) und an drei verschiedenen Orten in Holland, gegründet wurden. Keiner von ihnen aber gelang es, in der Kunst zu einer besondern Originalität zu kommen oder dem Porzellan neue Wege zu zeigen, obwohl diese oder jene sich in einem besondern Zweige auszeichnete und ihre Stärke hatte. So rühmt man an Fürstenberg die Vergoldung und an der mainzischen Fabrik in Höchst die plastische Seite, die bemalten Statuetten und Gruppen, die an Feinheit und liebenswürdigem Reiz selbst mit den Kendlerschen der Meißener Fabrik wetteifern konnten. Berlin und Nymphenburg dagegen zeichneten sich später wenigstens, gegen das Ende des Jahrhunderts, durch ihre Malerei aus, Nymphenburg insbesondere durch Copien von alten Gemälden, selbst religiösen Bildern auf Tellern, mit denen freilich ein Schritt über das Wesen und die künstlerischen Eigenschaften des Porzellans hinausgegangen wurde. Bis dahin hatten auch sie sich auf den richtigen Wegen gehalten, aber auf diesen Wegen war Meißen vorangegangen. Die Schilderung, die ich vom Meißener Porzellan gemacht habe, gilt somit bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts auch von allem übrigen europäischen Porzellan der harten Masse.

Nur die Fabriken der sogenannten weichen Masse, an ihrer Spitze die französische Fabrik von Sèvres bei Paris, dann die italienische Fabrik von Capo di Monte, die spanische von

Buen-Retiro oder Madrid, ebenso die englischen Fabriken alle, sie bilden zwar keinen Gegensatz, aber sie gehen doch ihre eigenen Wege, wenn sie auch vom allgemeinen Zeitgeschmack beherrscht sind. Capo di Monte z. B. hatte eine berühmte Specialität in den bemalten Reliefverzierungen seiner Gefäße, welche der Nachfolger dieser Fabrik, Ginori in Doccia, zu unserer Zeit hat wieder aufleben lassen.

Diese weiche, nicht kaolinhaltige Masse (pâte tendre), die erfunden wurde aus Mangel an Kaolin, war insofern kein echtes, wirkiches Porzellan. Glasig im Material, ritzbar, leichter zerspringend im heißen Wasser, weniger widerstandsfähig gegen schroffen Wechsel der Temperatur, entbehrte sie manche der guten und soliden Eigenschaften des harten Porzellans, und ihr Geschirr erwies sich daher wenig geeignet zum täglichen Gebrauch. Dafür aber hatte sie künstlerische Vorzüge. Bei weitem weniger des starken und dauernden Feuers erfordernd, konnte sie Farben verwenden, welche dem harten Porzellan im großen Feuer verbrannten, und bei ihrer glasigen leichter schmelzbaren Masse senkten sich die Farben tiefer in die Glasur ein, sodaß sie glänzender und schmelzender sich darstellten. Dieser Eigenschaften wußte sich die Fabrik von Sèvres wohl zu bedienen, und sie entnahm ihnen ihre schönsten Vorzüge.

In Frankreich hatte man längst und unablässig versucht, schon im siebenzehnten Jahrhundert, echtes Porzellan zu machen. Es lag eine Art Bedürfniß vor, denn die vornehmen Familien hatten während der Kriege Ludwigs XIV. ihr Silbergeschirr in die Münze geschickt und trachteten nach einem Ersatz, den ihnen das grobe, glasirte Geschirr, wie es vorhanden war, nicht gewähren konnte. Der Import chinesischen und japanischen Porzellans reichte nicht aus. Aber alle Versuche, diesem

gleichzukommen, mißlangen. Man brachte es nur zur Fayence nach Delfter Art, bis 1698 Chicanneau in Saint-Cloud die weiche Masse erfand. Aber er starb bald und nahm sein Geheimniß mit ins Grab. Was er producirt hatte, obwohl Porzellan von Saint-Cloud genannt, glich doch nur äußerlich dem echten Porzellan und überschritt künstlerisch kaum die Art des blauweißen Nankinggeschirrs.

Erst 1740 wurde die Fabrikation zu Vincennes wieder aufgenommen. Obwohl das Meißner Porzellan bereits 30 Jahre existirte und sich als Tafelgeräth in Frankreich verbreitete, gelang es auch Vincennes nicht, zur harten Masse zu kommen. Man fand eben kein Kaolin im Lande. Nichtsdestoweniger gewann die Fabrik Gönner, vor allem die damals regierende Dame, die Marquise von Pompadour. Sie ihrerseits wußte den König Ludwig XV. dafür zu interessiren, daß er erst (1753) mit einem Drittel des Kapitals dem Unternehmen beitrat, dann aber es ganz übernahm (1755) und nach Sèvres verlegte. So entstand die **Manufacture royale de porcelaine de France** oder die **Manufacture royale de Sèvres**, die sich nun in der Gunst des Hofes sonnen und entfalten konnte. Es kam nicht so sehr darauf an, daß sie Geschäfte machte und glänzende Einnahmen lieferte, als daß ausgezeichnete Kunstwerke aus ihr hervorgingen.

Und so geschah es auch. Obwohl später (1768) auch Kaolin in Frankreich bei Limoges gefunden und nun auch hartes Porzellan gemacht wurde, blieb doch Sèvres seiner weichen Masse getreu, und diese Masse, unsolide für den Gebrauch, vortheilhaft aber für die Kunst, führte von selber zu einer bevorzugten künstlerischen Richtung, und zwar zu einer Richtung von besonderer Art. Sofort nach ihrer Ansiedelung in Sèvres trat die Fabrik unter der Leitung von Boileau in ihre schönste Blüthenepoche. Damals (1755) hatten die

plastischen und gefärbten Blumen und Blumenbouquets, in denen sich Vincennes vor Meißen ausgezeichnet hatte, bereits die Gunst verloren; der schlimmste Theil des eigentlichen Rococo, das Muschelwerk mit seinen wilden, häßlichen, regellosen Formen, hatte sich ausgelebt und gehörte fast schon einer vergangenen Zeit an. Der Geschmack neigte sich bereits den maßvollern, feinern, aber auch geziertern Formen der spätern Zeit Ludwigs XV. zu. Damen waren es ja auch, die über Kunst und Geschmack wie über den König und seine Minister herrschten: erst Madame de Pompadour, dann die Gräfin Dubarry, beide hohe Gönnerinnen von Sèvres und seinen Werken.

Die Kunst von Sèvres hat daher ganz einen weiblichen Charakter, selbst im Gegensatz zu Meißen, dessen Art, mit Sèvres verglichen, noch eine männliche genannt werden kann. Zart und fein ist die Masse, zart und fein die überaus glatte, crêmefarbige Oberfläche, zart und fein die Farben und die Malerei, zierlich auch die Formen und das Detail ihrer Gliederung. Es ist wohl Willkür noch in der Zusammenstellung der Glieder und in dem Gegenständlichen des Details; geschweifte Linien herrschen vor; aber über dem Ganzen liegt schon ein ordnender, maßvoll gestaltender Geist, den die Arbeiten der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nur zu sehr und zu oft vermissen lassen. Zierlich muß Alles sein, die Füße, die Deckel, die Henkel, die Figürchen, das durchbrochene Ornament, das Reliefornament, die gemalten Medaillons, und Alles schließt sich aneinander, daß auch der wählerischste Geschmack seine Freude daran haben muß. Eines der berühmtesten Werke von Sèvres ist eine Vase, die das Motiv ihrer Form einem Schiffe entlehnt hat: gewiß ein Motiv, das zur unregelmäßigen Gestaltung auffordert und dem Material so wenig wie möglich zu entsprechen scheint; aber

dieses Motiv ist so geschickt und weise umgestaltet, daß man es sich vollkommen als Vasenform gefallen läßt.

Schon unter der Regierung der Marquise von Pompadour wurden die Farben erfunden, welche in unerreichter Schönheit die Arbeiten von Sèvres auszeichnen; zuerst 1752 noch in Vincennes das Türkisenblau, auch Bleu céleste oder Bleu du Roi genannt; dann in Sèvres 1757 das zarte und milde Rosenroth, Rose Pompadour, auch wohl, doch mit Unrecht, Rose Dubarry genannt. Dann folgte das Apfelgrün und verschiedene andere Töne, welche der Palette von Sèvres ihren besondern Reiz verleihen. Mit diesen zarten, der weichen Masse völlig angemessenen Farben wurde meistens die Grundfläche oder ein Theil derselben überzogen, und dazwischen wurden Medaillons für die duftigste, vollendetste Miniaturmalerei ausgespart. Kam nun dazu die gleich vollendete Durchbildung des plastischen Schmuckes in Figürchen wie Ornamenten, so war es kein Wunder, daß die Arbeiten von Sèvres alsbald Weltruf gewannen und auch in der That während der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Leistungen von Meißen künstlerisch überflügelten. Der König selber nahm den lebhaftesten Antheil an seiner Fabrik und hielt alle Jahre eine Ausstellung des Neuen in Versailles, wo er selber seinen Großen die Preise bestimmte. Die Damen Pompadour und Dubarry (und andere folgten ihrem Beispiel) kauften, bestellten und füllten ihre Gemächer mit einer ganzen Collection von Sèvresporzellan im Werth von Hunderttausenden. Der König versendete Geschenke, und alle fremden Höfe machten Bestellungen und wollten sich nun eines Sèvresservices auf der Tafel bedienen, wie bisher des Meißener.

Trotzdem waren die Preise nicht hoch, wenigstens in Vergleich mit dem, was heute gezahlt wird. Vor wenigen Jahren wurden in England ein paar Vasen mit 7000 Pfd. St., das

will sagen 70000 Fl. in Gold gezahlt. Damals kostete ein Paar der schönsten Vasen 7—800 Frs. Die Kaiserin Katharina von Rußland ließ sich ein Tafelservice von 744 Stück in Bleu céleste machen, welches 328 188 Frs. kostete. Davon wird heute ein einziger Teller mit 3000 Frs. gezahlt. Man kann annehmen, daß die heutigen Preise die zehnfachen, ja zwanzigfachen von damals sind.

Die Blüthe von Sèvres dauerte, so lange Frankreich Ruhe hatte und die königliche Gunst die Fabrik schützte und hielt. Mit dem Ausbruch der Revolution wurde ihr das Privilegium der Alleinberechtigung (1789) genommen, und es entstanden nun in Frankreich eine Reihe Privatfabriken, die in weichem wie in hartem Porzellan arbeiteten. Aber die Concurrenz schadete ihr weniger als die Revolution und der Wechsel des Geschmacks, der nun eintrat. Gerade die Weise des spätern Rococo, die zierlich ausgearbeiteten Formen, die zarten Farben und die duftige Malerei waren der zarten, eleganten Masse die rechte Kunstart gewesen; nun kamen die griechischen Gefäßformen, griechische Terracottenmalerei, pompejanische Ornamente, Alles in der gesteiften Manier und den trüben Farben des Empire, und das wollte durchaus nicht stimmen. Als nun auch in den ersten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts die harte Masse statt der weichen eingeführt wurde, und nun auch Riesenvasen gemacht werden konnten, da ging Sèvres mit völlig verändertem Charakter in die neue Zeit hinüber.

In dieser Epoche auf der Scheide des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts war es, wie ich schon angedeutet habe, die Wiener Fabrik, welche künstlerisch den höchsten Stand einnahm. Sie wußte wenigstens aus dem, was der Geschmack darbot und erlaubte, das Beste zu machen und verwendete Art und Motive in freiester Weise. Sie hatte im Bildhauer Grassi einen ausgezeichneten Modelleur, aber die Zeit erlaubte

nur antikisirende Art und nur die Ausführung in Biscuit. Die reizende Pikanterie und Lebendigkeit von Glasur und Farbe ging damit verloren. Der Hauptnachdruck lag aber auch auf der Malerei.

Nicht lange vorher waren die pompejanischen Malereien und Ornamente ans Licht gebracht worden. Aus ihren Motiven bildete die Wiener Fabrik sich einen eigenen Ornamentalstil aus, dem selbst eine gewisse Originalität nicht abzusprechen ist. Erfindung, Reichthum, Zierlichkeit, Anmuth zeichnen ihn aus, und insofern war die Art dem Porzellan wohl angemessen. Zwischen die Ornamente waren kleinere oder größere Bilder mit mythologischen, allegorischen, historischen oder eleganten Genremalereien eingelegt, so daß bei den reicher verzierten Gegenständen alle Flächen mit Farben und Gold bedeckt waren und das Porzellan als Material verschwand. Schon das war zu viel.

Aber mehr noch. Während früher die Malerei als die hinzutretende Verzierung sich der Form hatte anbequemen müssen, mußte nun umgekehrt die Form sich für die Malerei geschickt und bequem machen. So entstanden geradlinige, eckige Gefäßformen, die sich zu den antikisirenden, fast nicht minder steifen hinzugesellten. Immerhin ist es die vortreffliche Miniaturmalerei, die reizende Ornamentik und die vollkommene Ausführung, welche diesen Gegenständen der Wiener Fabrik Werth verleihen. Noch heute sind sie geschätzt.

Auf dem gleichen Wege strebten in jenen Jahren alle übrigen Fabriken Europas. Es war der Stil des Empire, wie er mit und auf dem Porzellan in seiner besondern Weise zur Erscheinung gekommen war. Aber mit der französischen Revolution und dem Kaiserreiche waren es kaum zwei Jahrzehnte, daß er in Blüthe stand, kaum ein Vierteljahrhundert,

bis die Geschmacklosigkeit des neunzehnten Jahrhunderts auch über das Porzellan hereinbrach.

Das Versinken des Geschmacks im neunzehnten Jahrhundert hat verschiedene Ursachen. Vor allem ist es das Aufhören eines eigenen, der Zeit angehörenden Kunststils, das jegliches Urtheil unsicher machen mußte und den Künstler zu einem Suchen nach der Schönheit auf allen möglichen Wegen und Abwegen führte. Die Gelehrten und die Kunstfreunde, die einen für die Gothik und Romantik, die andern für die Antike und Classicität schwärmend, während das gewöhnliche Gewerbe an die abgelebten Formen des Rococo geistlos wieder anknüpfte, verleiteten die Künstler, im Stil weit auseinanderzugehen. Dazu kamen noch zwei Dinge, welche die Auffindung des rechten Weges erschwerten. Das eine war die Ausbildung der Technik und die Ueberhebung der Maschine auf dem Gebiete der Kunstindustrie, welche der Hand viele Arbeit abnahm, aber auch nur noch das Werk der Maschine schätzen lehrte und das Verständniß des freien, künstlerischen Elements ertödtete. Das zweite war die Vorliebe für die Gegenstände der Natur, die Decoration mit natürlichen Gegenständen in natürlicher Darstellung, in erster Linie mit der Blume.

Bis dahin hatten Pflanzen und Blumen, kurze Epochen oder einzelne Erscheinungen ausgenommen, der decorativen Kunst in der Weise gedient, daß der Künster sie nach seinem Gefallen frei gestaltet und umgestaltet und nach der Form des Gegenstandes angewendet hatte, im Einklang mit dem herrschenden Stil der Zeit. Einen solchen herrschenden Stil gab es nun nicht mehr seit dem raschen Ableben des Empirestils; der Künstler war frei, aber statt sich dieser Freiheit zu bedienen, wurde er vielmehr ein Sklave der Natur. Er trachtete nur

dahin, die Vorbilder der Natur, die Ranken, die Zweige, die Blumen möglichst getreu darzustellen, unbekümmert um den Gegenstand, den er zu schmücken hatte, und dessen besondere Bedingungen und Anforderungen. Aber er ging noch weiter. Er schmückte seinen Gegenstand nicht bloß in dieser naturalistischen Weise, er hob auch seine traditionelle, zu Recht bestehende Form auf und setzte einen Baum, eine Pflanze, einen Blumenkelch an die Stelle des Geräths oder Gefäßes. Das war, allerdings nur einseitig und nur theilweise, gewissermaßen der decorative Stil der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Blumen überall.

Nirgends konnte dieser Geschmack sich reicher entfalten als auf dem Porzellan, in der Porzellanmalerei. Hier war es wohl weniger die Maschine als die Wissenschaft, welche half das Kunstverständniß erlöschen zu lassen. Die Leitung der Porzellanmanufacturen ging aus den Händen von Künstlern und Kunstverständigen in die von Chemikern über. Diese sannen auf eine möglichst kalte Weiße der Masse — ein zweifelhafter Gewinn —, auf einen blanken Spiegel, höchstens auf die Erfindung neuer Farben, ließen aber die alten, die sie besaßen und welche bisher den Ruhm der Fabrik gemacht hatten, verkommen. So verging das Königsblau, das Pompadourroth, das Wienerroth und die Wiener erhabene Golddecoration. Da die Leitung keinen Geschmack besaß, kein Kunstgefühl und Kunsturtheil, konnte sich der verdorbene Geschmack der Zeit in crassester Weise auf dem Porzellan ergehen.

Anfangs, im zweiten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts bis in die zwanziger Jahre hinein, erscheinen zwischen goldenen Rococoschnörkeln auf gefärbtem Grund noch viele landschaftliche Bildchen, Städteansichten, auch wohl Genrescenen, oder gar romantische Gegenstände, welche die mythologischen, allegorischen

oder Liebesscenen in antikem Gewande ablösen. Es sind Bilder in Rahmen, nicht frei nach Weise des Rococo angebracht. Dann aber bricht die Fluth der Blumistik herein und schwemmt alles Andere fast hinweg.

Die Blume an sich ist nichts weniger als ein unpassender Schmuck des Porzellans; selbst eine gewisse naturalistische Ausführung läßt man sich gefallen, wenn sie bescheiden bleibt und sich der Form des Gefäßes anbequemt. Aber beide Grenzen wurden willkürlich überschritten. Die Blume wurde Schmuck und Form zugleich, und Blatt und Pflanze kamen ihr zu Hilfe. Die Rose wurde Kaffeetasse, der Kohlkopf, auch wohl ein Bund Spargel eine Butterdose, das Kohlblatt ein Butterteller. Die Fruchtschale wurde mit Früchten geschmückt, die Blumenvase mit gemalten und modellirten Blumen. Und diese gemalten Blumen, deren Natürlichkeit die reiche Porzellanpalette begünstigte, prangten in den lebhaftesten, derbsten Farben. In dieser Beziehung behaupteten nur die Franzosen einen Vorzug, indem sie die Lebhaftigkeit und Grellheit der Farben mit zarten, grauen Tönen dämpften und so die Wirkung der Bouquets von der Selbstständigkeit zu bloßer Decoration herabdrückten.

Es war nicht anders zu erwarten, als daß sich der Geschmack der vornehmen Welt von dieser crassen Decorationsweise abwenden mußte, und so geschah es, daß gegen die vierziger Jahre sich die farbige Decoration vom feinern Tafelgeschirr aus Porzellan gänzlich verlor. Man begnügte sich mit einem einfachen goldenen Rande, mit einem goldenen Namenszuge und einer Krone darüber. Die bunten Blumen und die ihnen verwandte Verzierung überließ man dem ordinären Luxusgeräth.

Indessen konnte sich wohl die Hoftafel, aber doch nicht die Hoffabrik damit begnügen. Sèvres, Wien, Berlin wurden von

ihren Höfen vielfach dazu benutzt, um mit ihren Arbeiten fürstliche Geschenke zu machen, und diese Geschenke mußten reich decorirt und nach dem Zeitgeschmack auch von möglichster Größe sein. Auf diesem Porzellan hielt sich nun, oder entstand vielmehr erst eine eigentliche Kunst der Porzellanmalerei, die nicht mehr Decoration liefern, sondern eine selbstständige Kunst sein wollte. Das Porzellangefäß stellte eben nicht viel anderes vor als die Leinwand oder die Holztafel. Um das Bild hervortreten zu lassen, wurde der übrigbleibende Raum des Gefäßes gewöhnlich mit einer Farbe, z. B. dunkelviolett oder braun, oder gelb, oder blau grundirt und ebenfalls mit goldenen Ornamenten umrandet. Die Form dieser fürstlichen Geschenke war gewöhnlich die einer antiken Amphore, oder auch eines antiken Kraters: Formen, die sich traditionell aus dem Empirestil herleiten, aber insbesondere von Berlin und seinem antikisirenden Geschmack aufrecht erhalten wurden.

Sonst waren die Gegenstände der Malerei auf diesen Vasen keineswegs antik. Es waren die Porträts der Herrscher und der königlichen Familie, militärische Scenen, Wachtparaden und Ansichten der königlichen Paläste und öffentlicher Gebäude. In Wien liebte man mehr die Copien der Gemälde aus den Galerien, insbesondere nach Rubens und Tizian; und nicht bloß auf Gefäßen, sondern auch auf Platten als wirkliche Gemälde, die mit Goldrahmen zum Wandschmuck bestimmt waren.

Sèvres, obwohl maßvoller, wie schon angedeutet, in der Decoration, ging doch in dieser Richtung, welche die Porzellanmalerei als eine eigene und selbstständige Kunst betrachtete, am weitesten. Sèvres hatte mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts den Uebergang von der weichen (Pâte tendre) zur harten Masse (Pâte dure) gemacht. Dieser Uebergang hatte die Fabrik zu weit größeren Dimensionen der Gefäße befähigt, aber auch den reizvollen Schmelz der Farben, den die weiche Masse ge-

stattete, verdorben. Auf der harten Masse liegen die Farben trockener auf, sie fühlen sich fast, ja mitunter wirklich rauh an, sodaß ein Kenner in der That das alte und neue Sèvresporzellan durch das Gefühl mit den Fingerspitzen unterscheiden kann. Für diesen Mangel nun, für den Verlust an Schmelz und Feinheit, sollte die Größe und die Kunst der Malerei entschädigen. Die ersten Künstler wurden herbeigezogen, die Gemälde auszuführen, wofür denn natürlich auch Preise verlangt wurden, welche den Leistungen namhafter Künstler entsprachen. Indessen war es ja königliche oder kaiserliche Fabrik, die ihren Zuschuß erhielt und auf Gewinn nicht zu rechnen hatte. Für die Größe der Gefäße, die in das Kolossale steigen sollte, reichte auch die größere Leistungsfähigkeit der harten Masse nicht aus. Man setzte sie aus Stücken zusammen, die man mit Bronzereifen vereinigte. Da man aber diese Reifen nicht allein lassen konnte, so kam man zu Bronzehenkeln, Bronzefüßen und Deckeln, kurz, zu einer vollen Montirung mit Bronze, zu deren Herstellung bei der Fabrik von Sèvres Guß- und Ciselierateliers eingerichtet wurden.

Diese Metallmontirung, an sich eine unnatürliche Verbindung mit Porzellan oder Terracotta, bot sich aber auch als bequemes Mittel, Schäden der Technik zu verdecken. Es war überhaupt ein Fehler, Porzellangefäße aus mehreren selbstständigen Stücken zusammensetzen zu wollen. Der Schwindungsproceß, der, mancherlei Zufälligkeiten ausgesetzt, stets kleine Ungleichheiten hervorruft, läßt die Stücke nach dem Brande nicht mehr aufeinander passen, oder hat vielleicht veranlaßt, daß das eine oder das andere Stück sich geworfen hat. Diesem Schaden soll die Montirung abhelfen. Sie stellt sich somit als ein Nothbehelf auf falscher Grundlage dar.

Bei der großen Weltschau menschlicher Arbeit zu Paris im Jahre 1867 war die kaiserliche Fabrik von Sèvres mit einer

enormen Anzahl der anspruchsvollsten Gegenstände aufgetreten. Es gab an ihnen viel zu rühmen, wenn man auf die Malerei sah, aber ebenso viel zu tadeln in Anbetracht der Technik oder der allgemeinen künstlerischen Richtung. Es war dem Porzellan viel zu viel an Leistung zugemuthet, und diesen Anforderungen entsprachen die Arbeiten nicht. Schiefheiten der Form, schlecht passende Deckel waren leicht aufzufinden; zahlreiche Schäden hatte die Montirung verdecken müssen.

Damals erfreute sich die Fabrik noch der Bewunderung der Welt, und ihre Leistungen wurden von den Laien angestaunt. Aber nur wenige Jahre verflossen, und alle Kenner waren einstimmig in der Verurtheilung, selbst in Paris. Die republikanische Regierung zögerte nicht eine Enquête von Künstlern, Technikern und Kunstkennern einzuberufen. Diese sprach in einem von Charles Blanc ausgearbeiteten Referat, welches Punkt für Punkt unsere schon im Jahre 1867 ausgesprochene Kritik bestätigte, ein vernichtendes Urtheil über die Fabrik von Sèvres aus. Zufolge dessen ist sie auch gründlich umgestaltet worden.

Als das geschah, hatte aber auch anderswo das Porzellan bereits andere künstlerische Wege eingeschlagen. Die allgemeine Reform des Geschmacks auf dem Gebiet der Kunstindustrie hatte ihren Anfang genommen. Sie konnte am Porzellan als an einem ihrer reizendsten Zweige nicht vorübergehen.

Ehe es aber so weit kam, ehe die Reform wirksam eingreifen konnte, war es nahe daran, daß sämmtliche andern Staatsfabriken aufgehoben oder in private Hände gegeben wurden. Bei den künstlerisch ganz ungenügenden Leistungen, wie sie um das Jahr 1860 von diesen Fabriken ausgingen, bei ihrer wenig verständnißvollen, ja verkehrten Führung, bei dem Widerwillen der vornehmeren Welt gegen das decorirte, d. h. allgemein schlecht decorirte Porzellangeschirr der Staats- wie der Privat-

fabriken, war im Publikum kein Herz mehr weder für die einen noch für die andern vorhanden. Es bedurfte nur eines kleinen Anstoßes, um die Staatsfabriken in Gefahr zu bringen. München-Nymphenburg ging wirklich ein; die königliche Fabrik in Kopenhagen wurde Privaten übergeben. Die Wiener Fabrik fiel durch Reichsrathsbeschluß der Eifersucht der Concurrenten zum Opfer und verschwand im Jahre 1864 aus dem Kreise der Lebenden. Ihr Fall brachte sofort auch die Fabriken von Berlin und Meißen bei Gelegenheit, als es sich um Umbau oder Neubau handelte, in höchste Gefahr; nur die schneidigste Kritik eines schon halb gefaßten Beschlusses konnte beide vor dem Untergange retten. Beide haben heute die Bemühungen zu Gunsten ihrer Existenz gerechtfertigt. Es ist neues Leben in sie gekommen. Meißen begnügt sich zwar, auf den Bahnen seiner großen Zeit im 18. Jahrhundert sich zu bewegen, aber diese Bahnen sind gut und haben aufs neue wieder Interesse und Theilnahme der Welt erweckt. Origineller ist in jüngster Zeit die Berliner Fabrik geworden, mit maßvoller und verständiger Anlehnung an die Decoration des ostasiatischen Porzellans; sie zeigt sehr glückliche Leistungen in ornamentaler Richtung. Dasselbe wäre vermuthlich mit der Wiener Fabrik der Fall gewesen; sie war bereits unter der letzten Direction von Alexander Löwe wieder auf dem Wege zu einer mehr künstlerischen Richtung, als ihr der Lebensfaden abgeschnitten wurde. Richtig geleitet, hätte sie die nothwendige Führung für die österreichischen Fabriken abgeben können, welche heute bei ihrer Willkür einer solchen Führung dringend bedürfen. Künstlerisch irren sie meist in Versuchen umher, treffen es mitunter gut, mitunter sehr gut, übertreiben aber auch alsbald ein neues Genre, sowie es Beifall findet, und machen es durch die Uebertreibung in kurzer Zeit zum Ueberdruß.

Das neue Leben, das in die geretteten Staatsfabriken ge-

kommen, und nach ihnen, wie natürlich, auch in die Privatfabriken, ist von England ausgegangen, wo die Reform des Geschmacks in erster Linie sich auch aller Arbeiten aus gebrannten Erden bemächtigen mußte. Das englische Porzellan hatte bis dahin kaum eine selbstständige Rolle gespielt und war ohne allen Einfluß auf den Continent und seine Fabriken geblieben. Nur aus weicher Masse ohne Kaolin bestehend, ein glasartig durchscheinendes Frittenporzellan von geringer Solidität und wenig Widerstandskraft gegen Temperaturwechsel, zumal gegen heißes Wasser, dagegen von einer angenehmen, crêmeartigen Weiße, war es der Masse von Alt-Sèvres nahe verwandt, und auch wie dieses mehr für Luxusgeräth denn für den täglichen Gebrauch geeignet. Der Engländer kann sich auch heute noch nicht, obwohl nunmehr auch hartes Porzellan im Lande fabricirt wird, von seinem Gebrauchsgeschirr, dem Delft, einer feineren oder gröberen Fayence, entwöhnen, und „China“, das ist Porzellan, wird nur zu besonderen Gelegenheiten hervorgeholt.

Wie in der Masse, so schloß sich auch in der Kunst das altenglische Porzellan an das von Sèvres an; und obwohl es heute, z. B. das von Chelsea, von den Liebhabern gesucht und theuer bezahlt wird, ist es doch ohne Originalität und kommt an künstlerischem Werth den Sèvresvorbildern nicht gleich. Eine gewisse Originalität hatten damals, in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, allerdings die Wedgwoodarbeiten mit ihrer Imitation griechischer Vasenformen und griechischer Cameen, aber sie gehören auf ein anderes Gebiet: sie waren Steingut, nicht Porzellan.

Das ist nun heute mit dem englischen Porzellan anders geworden. Die englischen Fabriken, Minton in Stoke upon Trent an ihrer Spitze, dann Copeland, die Royal Worcester Works, zum Theil auch Etruria, die alte Fabrik von Wedg-

wood, und andere haben sich die Lehren, die vom South-Kensington-Museum ausgegangen sind, zu Nutze gemacht. Sie haben das Porzellan wieder als ein feines Material aufgefaßt und es demnach, mit Verzichtleistung auf die Kolossalgefäße von Sèvres und der anderen Staatsfabriken, feiner gestaltet und feiner decorirt. Sie haben gelernt mit der Decoration die Form beachten, ihrer Gliederung folgen und die Ornamente den Gliedern anschmiegen. So hat der Teller sein verlorenes Randornament zurückbekommen. Ueberhaupt ist das Bildartige des Schmuckes vor dem Ornamentalen zurückgetreten. Dabei haben die Engländer allerdings von den Mustern gelernt, sowohl von denen des 18. Jahrhunderts, wie von denen von China und Japan. Sie haben ihnen die schönen Farben, so das Pompadourroth, das Apfelgrün und Königsblau und das dunkle Kobaltblau abgesehen, und sie sind bemüht gewesen, und nicht ohne Glück, diese Farben in gleicher Reinheit und Schönheit herzustellen, und so auch es den Chinesen und Japanern in Harmonie und Mannigfaltigkeit gleichzuthun; dabei sind sie aber in der Zeichnung, die sich statt des bisherigen Blumennaturalismus vorwiegend stilvoll hält, originell geblieben. Sie lernen von ihren Vorgängern, aber imitiren sie nicht, wie z. B. Meißen es mit sich selber macht. Und manche sehr schöne und anmuthige Erscheinungen sind dabei in den beiden letzten Jahrzehnten zu Tage getreten, so die reichen und schönen Farben von Minton und die reizvollen Gefäße mit warmem Elfenbeinton der Royal Worcester Works. Die ganze Richtung, welche das Porzellan in solcher Weise eingeschlagen hat, ist nur zu billigen. Sie ist auch nicht ohne bedeutende Wirkung auf den Continent geblieben.

Diese Wirkung auf den Continent bestand vor allem darin, das ein fein decorirtes Speisegeschirr in der vornehmen Welt, aus der es verschwunden war, überhaupt wieder zur Geltung

kam. Es waren nicht sowohl die englischen Muster, welche imitirt wurden, nicht sowohl die Zeichnung, als die Art des Vorgehens, welche von Schaustücken absah und sich die Gegenstände, welche dem wirklichen Gebrauche dienten, zur künstlerischen Gestaltung und Verzierung erkor. Dies war auch gerade der rechte Weg für die Privatfabriken, die in dem Absatz des Gebrauchsgeschirrs den sichersten Boden haben. Nur kämpften diese noch mit Schwierigkeiten, die theils darin lagen, daß sie in ihrer commerciellen Speculation auf den vulgären Geschmack der Menge rechnen mußten, theils darin, daß sie einen Stock ererbter, in den schlechten Traditionen aufgewachsener Maler besaßen, die sich in die neue Weise nicht hineinfinden konnten und fortfuhren, mit ihren schweren Blumen, ihren Landschaften, ihren Porträts und weiblichen Idealköpfen bildartig zu decoriren. Das war. z. B. bei den böhmischen Fabriken der Fall, die, nach ihrer Arbeit zu schließen, noch heute dieser Schwierigkeit nicht ganz entwachsen sind. Nicht ganz, sagen wir, denn es ist bemerkenswerth, wie sie wirklich Gutes, Edles und Geschmackvolles neben Rohem und Verkehrtem auf den Markt und zu den Ausstellungen bringen.

Im allgemeinen aber wirkte das englische Beispiel anregend nach allen Seiten hin, selbst in Frankreich, wo der entgegengesetzte Geschmack von Sèvres, der sich übrigens in jüngster Zeit auch hat beugen müssen, fast ein Hinderniß war. Die Fabriken von Vien und Limoges z. B. zeigten auf der Pariser Ausstellung von 1878 überaus feine Arbeiten für die Tafel und den Theetisch, feines, zartes milchweißes Material, zierliche Formen, zierliche Ornamente, aber originell französisch gehalten und zarter und duftiger im Colorit als die kräftigere Weise des englischen Porzellans. Aehnlich die ehemals königliche Fabrik in Kopenhagen, die schon auf der Wiener Ausstellung im Jahre 1873 unsers Erachtens das schönste und

feinste (in Blau unter der Glasur decorirte) Speise- und Theegeräth ausgestellt hatte. Freilich war es ein altes Muster, das sie sich erwählt hatte, eins der zierlichsten und elegantesten des 18. Jahrhunderts, das dem berühmten Zwiebelmuster, mit dem Meißen heute so kolossale Erfolge wieder erzielt hat, bei weitem vorzuziehen ist.

Es konnte nicht ausbleiben, daß man bei dieser neu eingeschlagenen Richtung, wie hier und wie es in Meißen geschieht, zu den alten Mustern zurückkehrt und die alten Verzierungsweisen wiederzuerwecken sucht. Neben Meißen ist dies wohl am auffallendsten in Wien geschehen, wo sich nach Aufhebung der kaiserlichen Fabrik eine Porzellanmalerei herausgebildet hat, die nach Aufzehrung der hinterlassenen unverzierten Vorräthe der kaiserlichen Fabrik jetzt meist böhmisches Porzellan decorirt. Dies geschieht aber, und zwar in einer überaus reichen und glänzenden Weise, ganz in jener oben geschilderten Wiener Art der Sorgenthalschen oder Empireperiode. Anfangs auf eine Art Fälschung berechnet, ist daraus ein Zweig der Kunstindustrie herangewachsen, der seine Arbeiten nach allen Welttheilen versendet. Daß er sich dabei der alten Wiener Marke bedient, wenn auch mit Zustimmung der competenten Behörde, ist doch unsers Erachtens ein Mißbrauch. Die Gegenstände sind großentheils Schaugeräthe, mit Malereien in Bildern und Ornamenten und zierlichen Arabesken von erhabenem Gold ganz überdeckt, doch nicht allein; denn diese Weise, indem sie sich auf Rand- und Centralornament beschränkt, ist auch schon zur Decoration des feinsten und vornehmsten Tafelgeschirrs geworden, und manches derartige Service schmückt bereits kaiserliche und königliche Tafeln.

Nicht so glücklich und erfolgreich ist es Italien mit einer ähnlichen Imitation ergangen. Die Fabrik von Ginori in Doccia bei Florenz, berühmt durch ihre neuen Majoliken, hat

eine Porzellanspecialität der alten Neapolitaner Fabrik in Capo di Monte wieder aufgenommen, deren wir schon oben gedacht haben, nämlich die Verzierung mit farbig bemalten Reliefs in Figuren und Ornamenten, wozu noch die alten Modelle benutzt werden. Allein dieses Genre, das wohl Aufmerksamkeit erregt hat, ist über den Standpunkt der Curiosität kaum hinausgekommen. Und auch darin ist es ziemlich allein geblieben. Das italienische Porzellan von heute hat sich kaum zum Luxusgeräth emporgeschwungen, und was das Gebrauchsgeschirr für Tisch und Tafel, für Speisen und Kaffee oder Thee betrifft, so steht es künstlerisch auf einer sehr niedrigen, oder vielmehr auf gar keiner Stufe.

Das ist um so auffallender, als ja die moderne Majolikafabrikation nach dem Muster der alten Arbeiten des 16. Jahrhunderts heute in Italien einen so großen Aufschwung gewonnen hat und wenigstens in der Nachahmung höchst Vollkommenes leistet. Aber so ist es, Majoliken und Fayencen einerseits, und das Porzellan andererseits scheinen sich heute fast auszuschließen, und wo das nicht der Fall ist, liegen sie in einer Art von Kampf, indem sie sich den Boden streitig machen. Und das ist so gekommen.

Im 18. Jahrhundert hatte das neue Porzellan den Fayencen, die bisher ebensowohl Luxusgeräth wie Gebrauchsgeschirr abgegeben hatten, völlig den Rang abgelaufen. Gegen das Jahr 1800, als noch die Porzellanmalerei in höchster Blüthe stand, waren die Fayencen künstlerisch so gut wie erloschen und existirten als Kunstzweig nicht mehr während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In dieser letzten Periode büßte aber auch, wie wir gesehen haben, das Porzellan seine Kunst ein. Und als nun in unsern Tagen, seit 20 oder 30 Jahren, Geschmack und Kunstindustrie wieder erstanden, da wendete sich die Kunst gleichzeitig beiden wieder zu, den Fayencen und

dem Porzellan. Bewahrte dieses, das Porzellan, seine solidern Eigenschaften für den täglichen Gebrauch der Tafel, in Verbindung mit einer feinern Ausbildung und einer reichern Palette, so hatten Fayencen und Majoliken unleugbar den Vorzug einer kräftigern, decorativen Wirkung. Sie eigneten sich daher ganz besonders zum eigentlichen Luxusgeräth, zu decorativen Schaustücken. Und gerade solcher Gegenstände bedurfte wieder die moderne Wohnung bei den Veränderungen, welche sie in Formen und Farben durch die neue Geschmacksreform angenommen hat.

Hier ist der Punkt, wo Porzellan und Fayencen miteinander kämpfen, wo sie aber auch einen Frieden schließen können, um ruhig, jedes auf seinem Gebiet, nebeneinander bestehen zu können. Dem harten Porzellan gehört wegen seiner soliden Eigenschaften der Tagesgebrauch, und wegen der Feinheit seines Materials, wenn es zu Schaustücken dienen soll, ist es nur zu kleinern, aber feiner durchgebildeten Gegenständen geeignet, wie das auch im 18. Jahrhundert die Regel war. Hier ist sein Gebiet. Verlangt man kräftigere Decorationsstücke, Zierden für die Wand und die Credenz, Schmuck der Hallen und der Gärten, Vasen für Blumen und Pflanzen, nun, so bietet sich die Fayence als der vorzüglichere Kunstzweig dar.

Mehr und mehr scheint es auch, als ob sich heute beide Fabrikationszweige nach diesen Gebieten schieden. Die Scheidung geschieht unbewußt, daher denn auch forcirte Leistungen, Gewaltstücke, die von der einen Seite auf das Gebiet der andern hinübergreifen, nicht selten sind und leicht den Blick des Beobachters verwirren. Nichtsdestoweniger tritt im großen und ganzen die Trennung klar hervor und wird für die nächste Zukunft die künstlerische Richtung des Porzellans bedingen und bestimmen.

VII.

Der französische Geschmack.



Frankreich hat es weit gebracht,
Frankreich kann es schaffen,
„Daß so manches Land und Volk
wird zu seinem Affen," —

so sagte der Dichter Logau schon vor mehr als zweihundert Jahren. Und nicht bloß „manches Land und Volk", die Welt, soweit sich die europäische Civilisation erstreckt, war die Sklavin des französischen Geistes, des französischen Geschmacks geworden, und hatte in dieser Sklaverei geschmachtet — nein! sich glücklich gefühlt. Woher diese willenlose Entsagung? woher diese überwältigende Macht der französischen Kultur, die zwei Jahrhunderte lang fast unbestritten gedauert hat und noch heute auf mehr als einem Gebiete ungebrochen scheint? Sind es denn wirklich reine und echte Vorzüge, die solche Herrschaft veranlaßt haben? ist die französische Bildung so viel feiner, der französische Geschmack so viel edler und reiner, die Kunst so viel schöner als in anderen Ländern der Christenheit? Und woher auf einmal die Erhebung um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, da doch vordem die Welt wenig von französischer Kulturherrlichkeit und ihrem Einfluß gewußt oder erzählt hat? Wenige Jahrzehnte, bevor die französischen Moden

erobernd über die Grenzen Frankreichs hinaus drangen, hatte Spanien die Führung auf diesem Gebiete gehabt, und ihm vorausgegangen war die Herrschaft der deutschen Moden in der Landsknechts- und Reformationszeit, und diese wieder waren den burgundischen gefolgt.

Um alle diese Fragen zu beantworten, um zum Wesen des französischen Geschmacks, zu seiner Eigenthümlichkeit und zu den Bedingungen seines Erfolges zu gelangen, muß man sich an die Geschichte wenden, den französischen Geschmack in seinem Entstehen begreifen und in seinem Wandel verfolgen.

Wie schon angedeutet, war es um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, zur Zeit, da noch der Cardinal Mazarin für den jungen Ludwig XIV. regierte, zum Theil auch schon etwas früher, daß die Welt von französischer Literatur und Sprache, französischer Sitte und Mode zu reden begann, für sie schwärmte und sich dieselben zu eigen machte. Es war eine neue Erscheinung, welche bis dahin nicht gesehen worden, denn was hatte Frankreich bisher in Dingen der Kunst und des Geschmacks den anderen Ländern und Völkern zu geben vermocht, oder was hatte es nur sein Eigen genannt?

Es ist wahr, Frankreich hat den gothischen Stil in der Baukunst, wenn nicht gerade erfunden, doch zuerst ausgebildet, und er ist von Frankreich nach Deutschland herübergekommen. Aber es geschah so unbewußt und allmählich, daß erst die wissenschaftliche Kunstgeschichte diesen Ursprung hat aus der Vergessenheit herausgraben müssen. Gleichzeitig haben deutsche Dichter epische Erzählungen den französischen nachgedichtet, aber die Stoffe dieser Dichtungen haben nur ihren Weg über Frankreich genommen. Die verschiedenen Zweige der Kunstindustrie hat Frankreich im Mittelalter geübt nicht anders, wie die anderen Länder, und was es etwa Besonderes gehabt hat, so in Kunst wie in der Mode, ist innerhalb der Grenzen

des Landes, sogar innerhalb des Ortes geblieben. So hat die Stadt Limoges Jahrhunderte lang ihr Email gehabt, zuerst in Form des Grubenschmelzes, alsdann im sechzehnten Jahrhundert das gemalte Email auf Kupfergefäßen, eine hochgeschätzte Specialität, die dieser Stadt fast ausschließlich geblieben ist. So waren ebenfalls im sechzehnten Jahrhundert die Faiencen von Bernard Palissy und die glasirten Terracottagefäße von Oiron, die man Henri-deux benennt, Specialitäten Frankreichs, die bis auf unsere Tage sonst nirgend Nachahmung gefunden haben. Und folgt man dem Gange der Trachten in Frankreich während der großen Kulturrevolution im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, so findet man, daß Frankreich keineswegs in der Schöpfung der Modeformen voranging, daß es erst vom burgundischen Hofe, dann von den deutschen Trachten, dann von den italienischen und spanischen Moden abhängig war. Trotz dieser Abhängigkeit — das ist richtig — verstand man es schon damals in Frankreich, diesen in der Fremde entstandenen Moden ein französisches Gepräge zu geben. Allem gegenüber, der Barockheit und pompösen Pracht burgundischer Moden, der Buntheit und Geziertheit Italiens, der wilden Ausgelassenheit Deutschlands, der Steifheit, Gespreiztheit und Schwerfälligkeit Spaniens — all diesem gegenüber hielten die Franzosen stets ein gewisses Maß inne, eine gewisse Feinheit und Anmuth und Zierlichkeit, Eigenschaften, welche sie leicht von ihren Zeitgenossen unterscheiden lassen. Man erkennt sie an ihnen selber, aber auch an ihren Werken, z. B. an denen ihres berühmtesten Bildhauers Jean Goujon, die sich durch den sanften Fluß der Linien, durch die Grazie in Stellung und Lage, ebenso aber auch durch überschlanke Verhältnisse auszeichnen.

Man kann sagen, daß diese Eigenschaften den Franzosen und ihrer Kunst geblieben sind, wenigstens tauchen sie immer

wieder aus dem Wechsel des Geschmacks hervor. Dennoch haben sie nicht vermocht Art und Arbeit Frankreichs in der Welt beliebt zu machen, bis die Zeit erfüllet war.

Es war nach der Beendigung der langen und verheerenden Hugenottenkriege in der Friedenszeit, die nun unter Heinrich IV. folgte, daß ein gewisser Schwung in die französische Nation kam. Die Geister geriethen in Bewegung und arbeiteten auf allen Gebieten. Man reinigte die Sprache, schuf das moderne Französisch und es entstand eine neue Prosalitteratur. Es arbeitete die ganze Nation daran, vor allem der Salon, der gleichzeitig entstand und mit diesen Sprachübungen und dem Eifer für die Litteratur zu einem litterarischen und schöngeistigen sich ausbildete. Dichter, rein, erhaben und schwungvoll wie Corneille, zogen Gedanken und Empfindungen in die Höhe. Generale wie Condé und Turenne wurden enthusiastische Helden und fanden bald die Gelegenheit Siege auf Siege zu erfechten. Die rohen Manieren aus der langen Kriegszeit wichen einer neuen, in Wort wie Bewegung feinen und rücksichtsvollen Galanterie. Der Franzose unter Ludwig XIII. aus der Epoche Richelieus war eine elegante Erscheinung, trotzdem Stiefel und Degen und Federhut aus den Kriegslagern Deutschlands herstammten. Er trug sich frei und malerisch, aber zierlich und fein, selbst wenn er mit Stiefel und Sporen den schöngeistigen Salon des Hotel Rambouillet betrat.

In diesen ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts war ein völliger Umschwung in der französischen Nation vor sich gegangen, während gleichzeitig Deutschland, wo der große Religionskrieg wüthete, in jedem Zweige der Kultur von Stufe zu Stufe sank. Unter den Fußtritten der Soldateska verödeten und verarmten die Städte, und zu Hunderten verschwanden die Dörfer vom Erdboden; die Felder lagen verwüstet und unbebaut, in den Städten keine Arbeit, kein Verdienst

und kein Geschäft; den Bürgern sank Muth und Thatkraft. Wie sollte da die Kunst gedeihen! Man kann sehen, wie sie aufhört, wie die Arbeit sich verschlechtert, die Technik roh, die Zeichnung unschön wird. Man nennt keine Namen mehr. Während die Sprache Frankreichs feiner und natürlicher zugleich wird, sinkt sie in Deutschland tief in Barbarei. Welches Gemisch der Worte, welche Gemeinheit des Ausdrucks, welche Roheit der Empfindung! Welch ein gräßliches Buch — von diesem Standpunkt aus betrachtet — der so viel gerühmte und ohne Zweifel interessante Simplicissimus sammt seinen Nachfolgern! Und was wird Alles in der dramatischen Litteratur dieser Zeit den Augen und Ohren geboten!

Als der Krieg nach dreißigjähriger Dauer beendet und das Friedensfest gefeiert wurde — gerade in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts — war es ein Wunder, daß sich an Frankreich, an seinen neuen Geist, an seine neue Litteratur anschloß, wer sich noch Gefühl, Empfindung und Sitte bewahrt hatte! Man fand dort, was man suchte und in Deutschland nicht hatte, noch haben konnte.

Und nicht viel besser, wenigstens nicht viel günstiger stand die Sache in den anderen Kulturstaaten. England befand sich noch mitten in seiner großen kulturfeindlichen Revolution, es herrschte der Puritanismus, dem Moden, Luxus, Kunst ein Gräuel waren. In Italien freilich lebte noch die Kunst; die Thätigkeit war nicht erloschen, wohl aber war der Geist ein anderer geworden. Der großen Epoche der Renaissance war eine gewisse Erschöpfung gefolgt; die echten Traditionen waren verlassen; die Künstler, die noch lebten und arbeiteten, vermochten die Welt nicht mehr mit sich fortzureißen. Das Scepter der Kunst war den Händen Italiens entfallen, vielleicht ausgenommen die Baukunst, welcher die katholische Gegenreformation durch den Bau zahlreicher Kirchen, freilich im

Stil einer äußerlichen Pracht, erneuerten Schwung verlieh. Auch in den Niederlanden und in Spanien blühte noch die Kunst, eine rechte Kunst von eigenthümlichem und nationalem Charakter. Aber eben deshalb hatte sie auch nicht die Wirkung nach außenhin, wie die große Kunst Italiens ein bis zwei Jahrhunderte vorher. Spanien noch dazu, von seiner leitenden Stellung in der Welt verdrängt, dem religiösen Fanatismus, der Inquisition verfallen, zog sich kulturell immer mehr auf sich selbst zurück. Es machte keine Ansprüche mehr, Europa mit seinen Moden und seinem Geschmack zu beherrschen.

Unter diesen Umständen konnte die Lage für die neu erblühende Kultur Frankreichs nicht günstiger sein. Es hatte keinen Concurrenten und fand Europa empfänglich für das, was es ihm zu geben vermochte.

Das war nun freilich, absolut betrachtet, von sehr zweifelhaftem Werthe. Unbedingt kann man sagen, daß die französische Litteratur von damals — das ist in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts — die poetische wie die prosaische, besser, reiner, edler war als diejenige eines anderen Staates zu derselben Zeit, und ganz besonders gilt dies von Deutschland. Es war nur natürlich, daß sie von der vornehmen und gebildeten Gesellschaft überall gelesen, geliebt und zum Muster genommen wurde. Dem Lesen folgte der tägliche Gebrauch der französischen Sprache, es folgten die französischen Manieren und Umgangsformen. Auch diese hatte der aristokratisch-litterarische Salon jener Zeit, der für Paris und Frankreich das geworden war, was früher in Italien die Höfe von Florenz, Urbino, Ferrara, Mantua, zu musterhafter Feinheit umgestaltet, zu einer Feinheit freilich, der sich nur zu schnell das Uebermaß der Empfindsamkeit und die Caricatur des Preziösenthums angehängt hatte.

Minder unbedingt gilt dies aber von Allem, was die Kunst

und die Kunstindustrie, den Geschmack in den Moden und Luxusgegenständen betrifft. Hier muß man sich erinnern, daß die Welt zu jener Zeit, wenn auch nicht ohne den Gegenstand bedeutender Künstler, in das Blüthenzeitalter der Barocke eintrat. Die reineren und edleren Formen der Renaissance, obwohl auch sie noch ihre Vertheidiger fanden, mußten vor den glänzenden Aeußerlichkeiten der jesuitischen Kunst, vor dem rauschenden Beifall, den die Häupter des neuen Stiles, ein Borromini und Bernini fanden, zurücktreten. Man verlor den Maßstab des Schönen. Es fehlte die Tiefe der Beseelung; man verspottete Maß und Regel. Die Formen wurden aufdringlich, willkürlich, unnatürlich bewegt, dabei meistens übertrieben, massig und schwer.

Der sogenannte Stil Louis XIII., der Vorgänger von Louis XIV., dessen sich heute wohl die Franzosen bedienen, wie wir uns der italienischen oder deutschen Renaissance, hatte auf dem Gebiete des Kunstgewerbes noch viele Vorzüge vor seinem Nachfolger. Er lebte noch in den Traditionen des sechzehnten Jahrhunderts und führte mannigfach seine Motive weiter. Seine Zimmervertäfelungen, seine in ein Feldersystem eingetheilten Holzplafonds mit Gemälden dazwischen, die regelmäßigen Muster der Decorationsstoffe mit kräftigen, aber nicht schreienden Farben, die Kasten, Büffets, Betten mit ihren architektonischen Motiven und ihrer reichen, aber nicht übermäßig ausladenden Schnitzerei, die bequemer sich gestaltenden Sitzmöbel mit fester Polsterung, die Gobelins, welche die Wände überspannten — das Alles muthet und heimelt uns noch an mit der vornehmen und doch behaglichen Ruhe und Harmonie der echten und edlen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts.

Freilich, wenn man in das Detail eingeht, so sieht man eine neue Zeit kommen, einen neuen Geschmack entstehen. Manches

constructive Motiv erscheint barock, manches Ornament schlägt aus der Art, die Zusammenstellung wird seltsam, oft widersinnig; einzelne Specialitäten der Kunst erlöschen fast ganz wie das Limosiner Email und die Faiencen Palissys. In Allem aber, was geschieht, selbst in dem, was barock und unlogisch erscheint, ist immer ein gewisses Maß vorhanden, eine ernste, gemessene Würde, das Gefühl für echte Vornehmheit.

Das ist auch mit den Moden in der Zeit Ludwigs XIII., in den ersten vier Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts, der Fall. Von Deutschland herüber kamen bald die freien und malerischen Kriegsmoden, und auch der feine Franzose trat mit langem, gelocktem Haar und wallendem Federhut, mit Degen, Stiefel und Sporen in seinen neu geschaffenen Salon. Aber es ist eine ganz andere Erscheinung als diejenige, welche der deutsche Offizier bietet. Es sind die gleichen Motive der Tracht, die einen kriegerisch verwildert, phantastisch übertrieben, die anderen verfeinert im Schnitt, gemäßigt in Formen und Dimensionen, verziert mit Spitzen und seidenen Bändern und Rosetten, und damit ihres kriegerischen Charakters entkleidet und salonfähig gemacht.

Aber gerade an dieser männlichen Tracht aus der Zeit des Hotel Rambouillet und der Regierung Richelieus zeigt sich bereits das Symbol der nächstfolgenden Geschmacks- und Kulturepoche, die Perücke. Während in Deutschland das lange Haupthaar wirr und wild getragen wird, entsteht in Paris die Perücke, nicht als Bedürfniß zur Verdeckung eines Mangels der Natur, sondern als Mode, als Gebot der Zeit und ihres Geschmackes. Ein seltsames Gebot, das allerdings zuerst wohl dadurch hervorgerufen wurde, daß die Natur der Forderung der Mode, das Haar immer länger zu tragen, nicht mehr genügen konnte. Da trat die Kunst mit ihrem Ersatze ein, und da diesem in Bezug auf Länge und Größe

kein Hinderniß im Wege stand, so wuchs und wuchs die Perücke unausgesetzt, bis sie in den letzten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts zu jener colossalen Gestalt und jener überaus grotesken, aller Natur, allem Geschmack hohnsprechenden Erscheinung gelangte, welche man Alongeperrücke nennt. In dieser Gestalt wurde sie die unerläßliche Modetracht des ganzen vornehmen und gebildeten Europa; mit dieser Perücke war es, daß der neue französische Geschmack begann und sich die Herrschaft der Welt eroberte.

Wenn etwas, so ist diese Perücke das Zeichen hohler Aufgeblasenheit, das Zeichen eines verirrten, überaus barocken und unnatürlichen Geschmacks. Man verwirft und beseitigt den Schmuck und Schutz, den uns die Natur gegeben, und ersetzt ihn durch ein gleiches, künstliches Gebäude der übertriebensten, unbequemsten Formen. Es ist Großartigkeit, aber durchaus falsche Großartigkeit. Und so der ganze Geschmack in der entwickelten Epoche Ludwigs XIV. Der Geist dieses Königs war nur auf das mächtig Wirkende, auf das Pompöse und Phrasenhafte angelegt; er hatte nur Sinn für Glanz und Prunk und blendende Erscheinung und verachtete Dinge z. B. wie die holländischen Genregemälde, für deren Feinheit, Natürlichkeit und Originalität er keinerlei Verständniß besaß. Und so nahm denn, unter dem Vorgang seines Königs, der Geschmack Frankreichs in seinem Wandel von Louis XIII. zu Louis XIV. von der ersten Hälfte zur zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, ganz die entsprechende Richtung an. Von ernster Würde und Beschränkung, von verhältnißmäßig bescheidenen Formen und bescheidenem Colorit ging er zu starken Contrasten, zu gewaltsamen Effecten, zum Prunk, zum Schwulst und zur Phrase hinüber. Innerlich hohl und leer, übte er doch äußerlich eine höchst bedeutende Wirkung.

Die große Kunst wie die kleine, wenn man das, was unter

Ludwig XIV. Künstlerisches im Gewerbe geschah, noch eine Kleinkunst nennen kann, folgte diesem Zuge, und die Menschen folgten wie die Kunst. Das Kostüm der Zeit, vom französischen Hofe ausgehend, entwickelte sich voller und breiter und überzog sich statt der leichteren Zierde von Bändern, Schleifen, Rosetten zur Zeit des dreizehnten Ludwig mit schweren Goldborten und glänzenden Knöpfen. Nur die gewaltigen Stiefel, die Errungenschaft der Kriegszeit, wichen wieder den Schuhen. Die Damen, eingeschnürt mit langer enger Taille, trugen schwere Seidenstoffe mit mächtig nachschleppender Robe, Stoffe von kräftigen Farben mit großen blumigen Ornamenten. Auf hohen Steckelschuhen wandelten sie vorgebeugt langsamen Schrittes und steifer Haltung durch die reichgeschmückten aber leeren Prunksäle oder zwischen den hohen geschnittenen Hecken des Gartens die breiten Wege entlang.

Palast und Garten, wie sie Ludwig XIV. mit seinen Architekten und seinem Gartenkünstler Lenôtre schuf, sollten vor allem das Gepräge der Größen tragen. Auf natürlichen oder künstlich erhöhten Terrassen erstreckte sich die lange Flucht des Gebäudes, davor eine weite sich absenkende Fläche mit springenden Wassermassen belebt, dann in weitem Bogen die Reihe der hohen, beschnittenen, zur Architektur umgestalteten grünen Wände, die langen weiten Alleen, die gemauerten Bassins, die Rasenfläche und die verschnörkelten Blumenbeete, die Figuren aus lebendem Buchs, die zahlreichen Marmorstatuen — Alles machte ohne Frage einen gewaltigen, ganz im Geist der Zeit gelegenen Eindruck, ebenso aber auch, nicht minder im Geist der Zeit, den Eindruck, daß der Natur und der Natürlichkeit nur allzusehr Zwang angethan sei.

Verfügte man sich in die inneren Räume des Palastes, so erschienen Wände, Plafond, der Fußboden selbst mit seinen farbigen Fliesen reich geschmückt, reich bis zur Ueberladung.

Alle Künste wirkten hier zusammen wie zu einer Jubelfanfare. Architekturmotive theilten die Wände und belebten vortretend die Gesimse; plastische Figuren traten mit ihren Gliedern frei heraus; goldene und farbige Ornamente überzogen alle Vorsprünge und Flächen, soweit nicht bildlicher Schmuck von allegorischen, mythologischen, historischen Darstellungen sie einnahmen. Das Alles konnte sich harmonisch zu großartiger Wirkung vereinen, wie in der großen Galerie zu Versailles, dem Meisterwerke der Decoration von Charles Lebrun, aber man erkannte auch sofort, daß diese Wirkung auf das Pomphafte beabsichtigt war.

Dagegen auffallend war die Leere an Mobiliar. Die alten Kasten, Schränke, Truhen mit reicher Schnitzerei kamen aus der Mode; man brauchte mehr Bravour in der Arbeit, mehr Glanz und Vergoldung. Aber das Möbel des neuen Geschmacks stand nicht sofort bereit. Die großen Prunksäle mit ihren glänzenden Wänden, bemalten, vergoldeten und stuckirten Decken, gähnten von Leerheit; einige Spiegel und Consoletische, kaum ein Sessel oder ein paar Tabourets, da ja die Etiquette das Stehen gebot, vielleicht ein kostbarer Tisch mit Mosaik oder Intarsiaplatte — das war hier Alles. In den Speisesälen ging es auch nicht über den Speisetisch, die geraden Sessel mit hoher Lehne und das Geräth zum Anrichten hinaus. Im Damensalon kam es noch um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts vor, daß die Herren, aus Mangel an Sesseln, ihre Mäntel oder Oberröcke ausbreiteten und sich darauf niederließen. Eine Balustrade trennte den intimeren Theil, die Ruelle, innerhalb welcher die Dame des Hauses auf einem mächtigen Paradebett zu liegen pflegte. Wirkliche Behaglichkeit, Wohligkeit, die aus der Wärme und Fülle hervorgeht, war in diesen Räumen nicht zu finden; Kälte, Herzlosigkeit, Steife und Leere waren das vorwaltende Gefühl.

Geht man in das Detail, so bestätigt sich dieser Eindruck. Das Ornament geräth in gewaltig schwingende Bewegung wie die Locken der Perrücke; es ist etwas Furioses in seiner Art: es scheint zu rennen und zu springen. Die alten maßvollen Motive genügen nicht mehr; in das Laub und die Blumenpracht gewaltiger Bouquets mischen sich schwere Bauglieder als Flächenornament, in das Relief dringt eine Fülle nackter Figuren, Allegorien, mythologische Gestalten, Genien und Putten. Das Medaillon beginnt seine große Rolle in der Decoration, allerdings noch in regelmäßiger ovaler oder runder Gestalt, ausgefüllt mit Malereien oder Reliefs.

Die gleiche Bewegung kommt über die Silberarbeiten, z. B. über die Kannen, Vasen, Trinkgefäße, welche die fein abgewogene Gliederung und Profilirung der Renaissance-Arbeiten verlieren und nach einem großen, selbst unsymmetrischen Schwung der Contouren trachten. Die schmückende Arbeit, die Zeichnung, die Gravirung, das herausgetriebene Relief der Figuren, wird roher, derber und liebloser, während Silber, Gold und Vergoldung mit immer größeren Massen und breiteren Flächen die Augen blenden. Vom Gefäß geht man mit dem Edelmetall zum Geräth hinüber; Ludwig XIV. beschenkt seine Damen nicht bloß mit dem silbernen Geräth für die Tafel oder die Toilette, sondern für das Zimmer. Tische, Spiegel, Consolen, Fauteuils, Jardinieren, Statuen, Candelaber, acht bis neun Fuß hoch, ganze Ausstattungen läßt er aus Silber machen. Freilich nicht für die Ewigkeit, denn da im Anfang des neuen Jahrhunderts für ihn die böse Zeit kam, als seine Feldherren Schlacht auf Schlacht gegen Eugen und Marlborough verloren, da mußten alle diese Herrlichkeiten, an welche so viel Kunst und Arbeit verwendet war, in die Schmelze und in die Münze wandern. Es ist nichts davon übrig geblieben. Nur fürstliche Schatzkammern

außerhalb Frankreichs, wie z. B. die des Fürsten Esterhazy oder der hannoversche Silberschatz, vermögen noch einen Begriff von der Art zu geben, in welcher damals nach dem Beispiele des großen Ludwig und unter der beginnenden Herrschaft des französischen Geschmacks, Silber und Gold der Begier nach Glanz und Prunk zu dienen hatten.

Diese äußere Prunksucht, welche selbst die ganzen Wände und Gemächer vergoldete, war es auch wohl in erster Linie, welche in der Zeit Ludwigs XIV. eine besondere Art von Luxusmöbeln hervorrief, eine Umwandlung der bis dahin in bescheidener Wirkung gehaltenen Marqueterie oder Intarsia. Dieser Kunstzweig, die Zeichnung durch zusammengefügte farbige Hölzer oder die Einlagen von Elfenbein in schwarzem Ebenholz, war im sechzehnten Jahrhundert durch die Königin Katharina von Medicis aus Italien nach Frankreich gebracht worden und hatte hier im Schmuck des Mobiliars eine ziemlich bescheidene Anwendung gefunden. Jetzt unter Ludwig XIV. wurde sie durch seinen geschickten und erfindungsreichen Ebenisten André Charles Boulle zu einer überaus prunkenden Zierde. Er war es, der vor allem vergoldetes Metall, dann Schildkrot und buntfarbige fremde Hölzer aus der neuen Welt in die Marqueterie einführte, dann die Möbelstücke mit schwerer vergoldeter Bronze an Ecken und Kanten montirte, dem Möbel neue Gestaltung und der Zeichnung der Intarsia durch phantasievoll erfundenes, mit Figuren belebtes Ornament neues Leben gab. So erfand er ein völlig neues Genre, das von ihm den Namen erhielt und sich als eigene und nationale Erfindung auch die Vorliebe Frankreichs bis auf den heutigen Tag bewahrt hat und von den Franzosen als ein specifisches Erzeugniß des französischen Geschmacks und der französischen Erfindung in Anspruch genommen wird. Und so ist es auch.

Der französische Kunstgeist war bis dahin nicht eigentlich

erfinderisch gewesen. Noch Ludwig XIV. hatte sich die Lehrmeister aus Italien holen müssen, wie es schon früher unter Franz I. geschehen war. Er wollte Frankreich eine eigene Kunstindustrie geben, und sein Minister Colbert ersann die rechten Wege dazu. Er gründete die Spitzenindustrie von Alençon und Argentan, er errichtete eine königliche Möbelmanufactur für die Bedürfnisse des Hofes und der Paläste, er machte die Fabrikation der Gobelins zu einer staatlichen Anstalt; jedes Kunstgewerbe wurde durch Aufträge und Hülfe unterstützt und gefördert, aber die Lehrmeister wurden aus der Fremde geholt. Dann aber geschah es, daß sich in Frankreich nicht bloß eine blühende Kunstindustrie, sondern mit dieser auch ein eigener Geschmack erhob, welche beide vereint vom civilisirten Europa angenommen wurden. Von dem an kann man von einem eigenthümlichen französischen Geschmack reden, der bis heute das als Eigenschaft behalten hat, was er von jenem Anfang an hatte, nämlich die Aufnahme fremder Motive, fremder Anregungen und die Verwandlung derselben in ein Eigenes, in ein specifisch Französisches. Der französische Geist wird erfinderisch, aber nur in dem Sinne, daß er aus Allem, was sich ihm darbietet, sofort etwas Neues und Besonderes zu machen weiß, und so ist er im stande der Welt fort und fort etwas zu bringen, was neu und überraschend erscheint. So macht seine Erfindungsgabe den Eindruck, als sei sie unerschöpflich, als gebäre sie neue Formen, neue Motive in unaufhörlichem Wechsel, während es doch nur in den meisten Fällen die glückliche Gabe der Assimilirung ist. Aber es ist die Gabe, das Geheimniß, wenn man will, mit welchem Frankreich bisher stets an der Spitze des Geschmacks einherzuschreiten vermocht hat, mit welcher es die Moden geleitete und den Absatz seiner Kunstarbeiten sich gesichert hat.

Diese Gabe war, wie wir gesehen haben, nicht von alten

Zeiten heraus die Wesenheit des französischen Geistes. Ludwig XIV. und Colbert haben sie der französischen Nation anerzogen. Noch unter diesem Könige zeigt der Geschmack, einmal in seiner Art ausgebildet, eine gewisse Beständigkeit. Es ist, als ob der absolute Befehl des Königs, die unfehlbare Hofetiquette ihn in Banden hält. Das Kostüm zeigt bei den Herren wie bei den Damen vom Jahre 1670 ab dreißig bis vierzig Jahre hindurch keinerlei durchgreifende Veränderung. Und so ist es auch mit den Kunstgegenständen, mit Ornament, Decoration und Mobiliar. Nur gegen das Ende der Regierung dieses Königs, da er selber alterte und fromm wurde und es wohl an der Strenge in socialen und künstlerischen Dingen ermangeln ließ, zeigen sich die Vorboten einer neuen Zeit und eines neuen Geschmacks, den aber die Franzosen mit vollem Recht nicht minder als den ihrigen in Anspruch nehmen.

Man muß den Charakter des achtzehnten Jahrhunderts, der Zeit Ludwigs XV. im Gegensatz zur Zeit Ludwigs XIV., auf den in Rede stehenden Gebieten der Kultur als den des Herabsteigens von der Größe zur Kleinheit und Zierlichkeit, vom gewaltigen Pomp zu gezierter Anmuth, von der hohlen Phrase zu geistreichem Witz, vom Zwange der steifen Ceremonie zu launenhafter Willkür, von absichtsvoll bedeutender Posirung zu sinnlich reizender Koketterie bezeichnen. Dazwischen aber liegt eine Epoche, die Epoche des Regenten Philipp von Orleans, mit dem Charakter einer gewissen Verwilderung oder Ausgelassenheit, von Freiheit und Zuchtlosigkeit, wie sie für die Losreißung aus dem Zwange, den Ludwig XIV. der Welt auferlegt hatte, höchst charakteristisch und nur natürlich ist.

Diese neue Epoche kündigt sich schon unter dem alternden König auf dem Gebiete des Geschmacks dadurch an, daß die Construction des Mobiliars ins Wanken geräth. Die Natur

des Holzes wie das Verhältniß der tragenden und getragenen Theile verlangt die gerade Linie, den rechten Winkel, so beim Sessel, beim Schrank, bei der Etagère, beim Bett u. s. w. Es war auch noch so die Ordnung gewesen bis an das Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Nun aber ist man satt dieses alten und vernünftigen Herkommens. Der französische Geist wird des Neuen begierig und verlangt das Ungewöhnliche. Die Regel scheint erschöpft, man muß also von der Regel abweichen. Da tritt, ohne alle Rücksicht auf die Construction, die krumme oder geschweifte, die S-Linie an die Stelle der geraden; der rechte Winkel wird zum schiefen, der noch dazu aus zwei geschweiften Linien gebildet wird. So krümmen sich alle Linien und alle Flächen des Sitzmöbels, die Beine gewinnen die S-Form, die Armlehnen biegen sich um den Körper, und die Rücklehne krümmt sich nach der Biegung des Rückens. Damit war nun allerdings der Bequemlichkeit ein großer Vorschub geleistet; der Fauteuil war breiter, bequemer geworden und bot dem Körper die behaglichste Ruhe. Mit ihm war erst das eigentliche Sitzmöbel des Salons erfunden, des geistreichen, der Causerie gewidmeten Salons, der doch in seiner letzten Ausbildung ein Geschöpf des achtzehnten Jahrhunderts war, wenn er auch schon im vorausgegangenen Jahrhundert einen durch Ludwig XIV. und seinen Hof wieder versteiften, durch die Preziösen zur Caricatur gewordenen Vorgänger gehabt hatte.

Aber es war nicht bloß das Sitzmöbel, das aus der Fuge gerieth. Die Tische folgten sofort, indem nicht bloß die Beine, sondern auch die Seitenlinien der Tischplatte geschweift wurden. Von den Tischen ging es dann weiter auf die Kasten und Schränke, und insbesondere auf die neu in Aufnahme kommenden Schieblade-Commoden, ein unschönes Möbel mit seinem plumpen Kastenbau auf vier kurzen, dünnen Beinen. Bei

diesem Mobiliar wurden die Beine gekrümmt, und dann die ganze Vorderseite in geschweifter Linie herausgebaucht oder auch in der Mitte einwärts gezogen, sodaß Convexen und Concaven abwechselten.

Hierbei war immer noch eine gewisse Symmetrie möglich, und sie wurde auch eingehalten, so lange noch der Einfluß oder die Nachwirkung Ludwigs XIV. dauerte. Aber es war nur der consequente Fortgang des Geschmacks, daß, wenn er einmal das constructive Gesetz aufgegeben, er auch die Symmetrie aufgeben mußte. So entstanden gänzlich unregelmäßige Bildungen, sowohl beim Mobiliar, wie in allen anderen Zweigen der Kunstindustrie, Bildungen, bei denen das Rechts nicht mehr dem Links entsprach. Sophas — auch ein vorwiegend neues Geschöpf dieser Zeit — erhielten auf der einen Seite eine hohe, auf der anderen Seite eine niedere Lehne, Gefäße ließen sich durch eine Mittellinie nicht mehr in zwei gleiche Hälften theilen. Thür- und Fenterstürze stiegen in ihren Linien auf und ab.

Diese Willkür, diese Laune, deren Herrschaft nun begann, freilich nicht ohne daß sie ihre Tadler fand und insbesondere in der Architektur auf Widerspruch stieß, diese Willkür wollte es immer anders haben, als Regel und Vernunft verlangten, oder als man bisher zu sehen gewohnt war. Wenn ihr der Bau des Gerätes noch einigen Widerstand entgegensetzte, so fand sie keinen auf dem ganzen Gebiete der Verzierung. Die Einfassungen und Umrahmungen geriethen aus aller Form. Die in der Decoration so viel verwendeten Medaillons, insbesondere als Sopraportenfelder und Füllstücke, erhielten die launenhaftesten, aller Regelmäßigkeit und Symmetrie spottenden Bildungen. In dieser neuen Gestalt wurden sie als „Cartouchen" das beliebteste Motiv aller Ornamentation; findige Decorationszeichner widmeten ihnen ein Studium ausgesuchter Art und compo-

nirten und publicirten in Stich und Radirung ganze Reihen für Gegenstände jeglicher Art von Bestimmung. Kein Bau, kein Monument, keine Arbeit der Kleinkunst war vor ihnen sicher.

Ein besonderes Motiv kam dieser Richtung zu Hilfe und brachte sie auf ihren Gipfelpunkt. Es war noch in der Epoche des Regenten vor dem Jahre 1730, daß das Muschelwerk (rocaille) in das Ornament eingeführt wurde und bald so grenzenlos wucherte, daß sogar die ganze Kunstepoche seinen Namen „Rococo" von ihm erhalten hat. Bald gab es keinen Gegenstand, keinen Zierrat, der nicht mit Muschelornament geschmückt war. Das Zackige, Kantige, Schiefe der Bildung, das Zerrissene, Spitzige der Contouren, paßte aufs vollkommenste der Launenhaftigkeit der Zeit und ihres Geschmacks. Diese verschobenen und zerrissenen Formen, ihren Ursprung vergessend und zu einem eigenen, selbstständigen Ornament geworden, schoben sich ein in die Decoration mit Blumen, Früchten, Laub und Zweigen, mischten sich mit emblematischen Gegenständen und Allegorien, dienten als Lager und Reitsitz für das Spiel nackter Kinder; die Natur selbst verwandelte sich unter den Händen dieser Künstler in Muschelwerk.

Doch stellte dieses Ornament dem Künstler manche Schwierigkeit entgegen. Stift und Pinsel freilich konnten sich auf der Fläche der Tafel mit vollster Freiheit ergehen und das Muschelwerk, groß und klein, in ausschweifendster Weise gestalten. Allein im Bronzeguß, im getriebenen Gold und Silber, im geschnitzten Holz, schien das Abspringen, das allzukühn und rücksichtslos Vorspringen, das tiefe Unterschneiden und Aushöhlen der Zacken, Kanten und Spitzen doch seine Grenze zu finden. Die Schwierigkeit war aber kein Hinderniß. Mit bewundernswürdiger Technik wurde sie überwunden, und ganz insbesondere war es die Behandlung der Bronze in Guß und Ciselirung, welche wahre Bravourstücke leistete. Die vergoldete

Bronze (or moulu) war daher auch ein Günstling unter den Kunstzweigen dieser Zeit; alle Gegenstände mußte sie schmücken, die Möbelstücke, welche damit überladen wurden, Faiencen und Porzellane, Wand- und Standuhren, Kamine, Thüren und Fenster, alles Beleuchtungsgeräth u. s. w. Mit diesem bronze d'applique war es vor allem, daß sich damals die französische Bronzeindustrie den Weltmarkt eroberte, den sie noch heute behauptet.

Dieses Ornament des Muschelwerks entstand etwa um das Jahr 1720 und erreichte in dem Jahrzehnt von 1730 bis 1740 seinen Höhepunkt; dann stieg es herab und stürzte insbesondere durch die Opposition, welche ihm die Marquise von Pompadour aus ganz persönlicher Abneigung machte. Aber selbst in seiner Blüthezeit hatte es nicht allein geherrscht; neben ihm hatte sich der Hauptcharakterzug des Geschmacks im achtzehnten Jahrhundert, das Kleine, Feine, Kokette und Gezierte, bereits geltend gemacht, um mit dem Zurückdrängen des Muschelwerks immer mehr an Boden zu gewinnen.

Parfaits dans le petit, sublimes en bijoux,
Grands inventeurs de rien, nous faisons des jaloux.

So charakterisirt Voltaire ganz treffend den Geschmack seiner Zeit. Vive la bagatelle, war der Wahlspruch. C'est bien coquet, das ist seit jener Zeit das schönste und auch treffendste Lob, welches der Franzose den Arbeiten seiner Kunstindustrie zu geben weiß. Das Kokette in diesen Dingen ist bleibende nationale Eigenschaft der Kunst und des Geschmacks geworden. Die Form wird nicht auf ihre Schönheit angesehen, sondern auf den geistreichen Einfall, der sie beherrscht oder schmückt. Esprit mußte Alles zeigen; die Caprice gefiel, wenn sie nur neu war oder in neuer Wendung sich darstellte.

Auch in dieser Zeit, wo der französische Geist vielleicht am freiesten in der Erfindung war und sich am originellsten seinen ihm ganz entsprechenden Stil und Geschmack schuf, war er stark in der Entlehnung und Aufnahme fremder Elemente, so in chinesischen und persischen Motiven, die eine Zeitlang für gewisse Kunstzweige Mode waren, aber er wußte sie alle in sein Eigen zu verwandeln, daß sie originell und französisch erschienen und völlig passend und verwendbar zum Rococo.

So gingen in den ersten Jahrzehnten nach dem Tode Ludwigs XIV. die verschiedenen Charakterzüge neben einander oder mischten sich aus Contrasten zu einer Gesammterscheinung. Nirgends stellt sich das auffallender dar als in der weiblichen Tracht. Der Mann in seinen Moden scheint nur dem einen Zuge zu folgen, nach welchem sich Alles verkleinert und verfeinert, Alles gezierter, affectirter, koketter erscheint. Unter dem Regenten behauptete die Alongeperrücke noch eine ziemlich groteske Gestalt; nun aber wirft sie eine Lockenrolle nach der anderen ab, zieht sich zusammen, schlichtet sich mit Pomade glatt, überdeckt sich mit Puder und entwickelt Haarbeutel und Zopf. Der Oberrock wirft seine mächtigen Umschläge ab, der untere verkürzt sich zur Weste, die Schuhe werden zierlicher mit blanken Schnallen statt der mächtigen Schleifen und Rosetten, die seidenen Zwickelstrümpfe ziehen sich enger und strammer um das Bein. Anders bei der Frau, oder vielmehr bei der Dame. Hier ist es die obere Hälfte, insbesondere der Kopf, wo sich die Mode immer kleiner und zierlicher gestaltet, während die untere Hälfte sich aufbläht. Es ist merkwürdiger Weise die Epoche des Regenten, welche den gewaltigen Reifrock erschuf, den die nachfolgende Epoche nicht sofort wieder ablegen konnte. Der Kopf dagegen, nach dem er das hohe Gebäude der Fontange, die charakteristische Frauenmode für die letzten vier Jahrzehnte der Regierung Ludwigs XIV. abgeworfen,

sammelt die herabfallenden Haare zu immer dichterer und kleinerer Frisur, die er ganz mit Puder bedeckt. Der künstliche Schnee der Haare ruft aber das künstliche Roth der Wangen hervor — es ist das Greisenalter, das sich verjüngen will — und den Contrast zu heben, erscheinen die schwarzen Mouchen, die Schönpflästerchen auf dem Antlitz. Dazu die enge Schnürbrust, die lange Taille, der mächtige, plötzlich in weiten Bogen abspringende Reifrock — es war eine Erscheinung, unnatürlich, grotesk, manierirt, wiederum echt französisch, in Geschmack wie Herkunft. Die Welt war aber damit zufrieden; sie lag schon völlig in den Banden Frankreichs.

Es gab aber noch etwas im Kostüm, worin, gerade dem grotesken Reifrock gegenüber, das Freie und Legere der Zeit zum Ausdruck kam. Das waren die leichten dünnen Seidenstoffe, welche an die Stelle der schweren und groß decorirten Stoffe der vorigen Epoche traten. Der Reifrock hätte solche Gewebe nicht zu tragen vermocht. Diese leichte Seide hatte etwas Freies, Flatterndes, Knittriges, zumal in dem mantel- oder schlafrockartigen Kleidungsstück, der Contouche, und gab Männern wie Frauen etwas vom Charakter des chiffonné. Man sehe nur die Figuren von Watteau darauf an. Zu diesen leichten, in der Decoration zierlich geblümten, auch zart gefärbten Seidenstoffen gesellten sich die Spitzen, welche, unter dem Vorgange der Brabanter Fabriken, immer zarter, duftiger werdend, Männer wie Frauen reicher und reicher umflatterten.

Nicht ohne Zusammenhang mit dem Charakter des chiffonné stand eine andere eigenthümliche Aeußerung des Geschmacks, die Passion, man kann nicht sagen die Liebe, zu dem, was ländlich zu sein schien, zum Hirtenwesen. Je unnatürlicher, je affectirter die Menschen der französischen Gesellschaft und wer ihnen folgte, in dieser Zeit wurden, je mehr sich das städtische Gesellschaftsleben entwickelte, in gleichem Grade stieg,

scheinbar wenigstens, die Bedeutsamkeit des Landlebens. Man schwärmte dafür, man pries die Stille und die Ruhe, den Frieden und die Zufriedenheit des Landes, die Einfachheit im Thun und Denken, wie man sie sich beim Landvolk vorstellte. In Wirklichkeit war es aber nur eine Specialität des Landvolks, welcher sich die Gunst zuwendete, in der man die Idylle fand; die Hirten, Schäfer und Schäferin, Schafe und Ziegen wurden die Mode. Sie drangen in die Litteratur, in die Prosa wie in die Poesie, sie drangen in die Kunst, in das Haus, in das Leben. Aber es war auch das nur Ziererei, nur ein Spielen und Kokettiren, nur eine gemachte Idylle, eine Verkleidung, unter welcher die Gesellschaft sich selber wiederfand. Die Hirten und Hirtinnen, wie sie Watteau und Boucher malten und zeichneten, wie sie Wände und Tapeten, wie sie das Geräth des Hauses schmückten, wie sie auf Porzellan und Metall und in der Marqueterie der Möbel dargestellt wurden, sie waren Gestalten vom Theater, Mitglieder der Gesellschaft. Das leichte, chiffonnirte Kostüm mit kurzen Röckchen und faltig dünnen Stoffen und flatternden Bändern und schattigen Strohhüten, wie die Künstler es ihnen gaben, war eine Erfindung der künstlerischen Phantasie oder ein Geschöpf der Bühne, und aus der Kunst nahmen es die hohen Damen und Herren und spielten selber Schäfer und Schäferin.

Mit Schäfer und Schäferin kamen auch die Amoretten. Die Seele in diesem ganzen Treiben, in dem Maskenspiel war Liebe. Was wäre das Idyll ohne Zärtlichkeit, ohne Verliebtheit? was aber auch das gesellschaftliche Leben, wie es aus der Zeit des Regenten hervorging, ohne Koketterie? Seit dem Beginn der Renaissance waren die nackten Kinderfiguren ein vielbenutztes Motiv der ornamentalen Kunst gewesen; aber sie hatten eben nichts weiter vorstellen sollen als nackte Kinder, daher sie denn auch die gewöhnliche Kunst-

beschreibung mit dem gleichgiltigen Ausdruck „Putten“ bezeichnet. Man dachte nicht an Engel (außer in der religiösen Kunst), nicht an Genien noch sonst an etwas. Sie gefielen als Figur mit ihren rundlichen Gliedern in anmuthigen Bewegungen inmitten des Ornaments. Nun aber im achtzehnten Jahrhundert, im Zeitalter der Verliebtheit und der Koketterie, wurden sie Liebesgötter und schwirrten umher wie die Tauben und trieben selber ein verliebtes Spiel. Sie gesellten sich zu Hirten und Schäfern, tummelten sich auf Wolken, mischten sich in die Gesellschaft. Sie ritten und lagerten auf dem rauhstachlichten Muschelornament, erfüllten die Cartouchen, flatterten in der Decoration der Wände, nisteten auf den Möbeln, belebten die Gewebe und bildeten in zarter duftiger Malerei den beliebtesten Schmuck des Porzellans. Kein Gegenstand, kein Material der Kunst, das nicht von ihnen heimgesucht war. Der Geschmack und Stil Louis XV. wäre ohne sie nicht gewesen, was er war.

Obwohl so Geschöpfe einer verliebten und koketten Zeit, waren sie doch im Grunde selber ein harmloses Element der Kunst. Aber der Geist, der sie geschaffen oder zu so reichlicher Anwendung gebracht, griff weiter und gefährlicher um sich. Er beherrschte den Stil der Kunst und gab insbesondere der französischen Sculptur des achtzehnten Jahrhunderts, die in ihrer Art geschickte und große Meister zählte, den ausgesprochensten Charakter der Sinnlichkeit. Unter den Händen jener Meister, eines Guillaume und Nicola Coustou, eines Falconnet, eines Allégrain, der die „Venus im Bade“ schuf, das bezeichnendste Sculpturwerk dieser Epoche, — unter ihren Händen wurde der Marmor Fleisch und Nerv, unter seiner glatten, transparenten Oberfläche pulsirte das Leben und rollte das warme, flüssige Blut; er athmete und glühte

von Liebe und Verlangen. Dazu die geziert graziösen, die gesuchten und ausdrucksvollen Bewegungen, das Gebärdenspiel, die zart in die Länge gezogenen und doch weichen und schwellenden Formen — das war französischer Geschmack, der echteste französische Geschmack, als solcher damals erkannt und noch heute anerkannt.

Es ist ein Geschmack durchaus weiblichen Charakters, weiblich in den Formen, in der Geziertheit seiner Grazie, in Empfindung, in den Affecten, in Koketterie und Caprice. Es war auch kein Wunder, waren es doch Frauen, nicht Königinnen, sondern Maitressen, welche Frankreich, seinen König, seine Regierung und seine Kultur beherrschten. Damals war es Madame de Pompadour, welche in Madame Dubarry eine Nachfolgerin von ähnlicher, nur noch von leichterer Art erhielt. Beide waren Beschützerinnen der Künste und der Künstler, Madame de Pompadour selbst eine ausübende Künstlerin; sie zeichnete und gravirte und verstand sich sehr wohl auf künstlerische Dinge. Unter ihrem Einfluß entstand die königliche Porzellanfabrik von Sèvres, und unter ihrem Geschmack nahm diese Fabrik, völlig ihrem zarten, weichen Material entsprechend, jene zarte, glanz- und schmelzvolle Richtung an, welche mit ihren capriciösen Formen und Gestalten, mit ihren reizenden Farben und duftigen Malereien noch heute das Entzücken der französischen Kunstfreunde bildet und in gewissem Sinne auch verdient.

Aber Madame de Pompadour hat als Herrin des Geschmacks wirklich mehr Verdienst als das. Zu jener Zeit — es war auch die Epoche des Beginns der neueren wissenschaftlichen Energie und einer besseren Kenntniß der griechischen Bauwerke — zu jener Zeit kamen die ersten Proben antiker griechisch-römischer Decoration aus den aufgedeckten Städten Unteritaliens nach Paris und fanden sofort den vollen Beifall

dieser Dame. Sie begriff und fühlte die eigenthümliche Schönheit derselben und verlor damit das Vergnügen am Rococo. Hier in dem wilden Muschelornament gab es Laune und Willkür, aber ohne Phantasie und Grazie; dort in dem pompejanischen Ornament war auch die Laune, die höchste Freiheit, und sie trieben es wie ein Spiel, aber es war die Laune, erhöht durch freie Phantasie, geadelt durch Anmuth, zur Kunst erhoben durch Maß und Rhythmus.

Damit begann eine Umwandlung in dem französischen Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts, die vom früheren Stil Louis XV. zum späteren Stil dieses Königs und dann zum Stil Louis XVI. führte. Das Muschelornament wurde zurückgedrängt und verlor sich allmählich; seinen Platz nahmen antike Motive ein, erst wenig und bescheiden, dann mehr und mehr vorwiegend, bis sie am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts im Stil Empire die volle Herrschaft hatten. Auch was sonst noch aus der Ornamentation Ludwigs XIV. übrig war, ornamental als Flächenmuster verwendete Bauglieder, allerlei Voluten in Gemisch mit Blumen, Chineserien und persischen Motiven, auch das verschwand. Blumen, Laub und Ranken, obwohl mit Freiheit zierlichst behandelt, traten mehr nach antiker Art in Form von Kränzen, Guirlanden, Festons und Gehängen auf. Zugleich aber — und das war das Entscheidende für die neue Wendung — gingen die geschweiften Linien der constructiven Elemente nicht auf einmal, aber doch im Laufe einiger weniger Jahrzehnte in die geraden wieder hinüber. Die Rahmen und Cartouchen wurden wieder viereckig, rechtwinklig; die Stuhlbeine wurden gerade, die Kommoden und Consolen auf gerade Füße gestellt und ihre wellenförmig gebogenen Flächen ebenfalls in gerade Ebenen verwandelt.

Dabei blieb alle die bisherige Kunsttechnik in Uebung,

die Boulle-Arbeit, das ist die Marqueterie in Holz, Schildkrot und Metall, nur daß sie mehr und mehr fremde farbige Hölzer aus den Tropenländern verwendete, ferner die Bekleidung und Verzierung mit vergoldeter Bronze, das weißgrundirte oder transparente Uhren- und Dosenemail, das sogar in dieser vielgebrauchten Specialität zu einer ganz besonderen Höhe der Vollendung gelangte. Die emaillirten Dosen dieser Epoche der Pompadour und Dubarry und dann noch aus der Zeit der Königin Marie Antoinette mit ihren zierlichen Miniaturmalereien, ihrer schillernden Farbentransparenz, ihrer reizenden Behandlung des Goldes gehören zum Allerschönsten, was die Zeit auf dem Gebiete der Kunstindustrie geleistet hat. Sie stellen sich dem Porzellan von Sèvres ebenbürtig, aber auch gleichartig an die Seite, denn sie sind im Geschmack ebenso zarter, eleganter, man möchte sagen weiblicher Art.

Indem im Mobiliar jene geschilderte Veränderung eintrat, wonach die gerade Linie an die Stelle der geschweiften, die regelmäßige Form an die Stelle der capriciösen trat, konnte es nicht ausbleiben, daß die neuen Möbel im Vergleich zu ihren Vorgängern steifer und gespreizter erschienen. Dieser neue Charakter nahm zu und wurde mehr und mehr auffallend, da die Stützen der Möbel nach unten sich spitzten, dünner wurden und nur wie in einem Punkt den Boden berührten. Es war wieder eine Uebertreibung, wie sie in der Natur des französischen Geschmackes lag, nunmehr aber nach der anderen Seite hin. Das Pompöse, Prunkende, Kolossale der Geschmacksepoche Ludwigs XIV. war in das Gegentheil umgeschlagen. Aber es war echt französisch geblieben.

Vollends versteifte sich nun das Mobiliar und mit ihm der ganze Geschmack, als die antiken Formen und Ornamente im Stile des Empire zur Herrschaft kamen. Man be-

nennt diesen neuen antikisirenden Stil nach dem Kaiserreich, weil er nach den dürren republikanischen Jahren in dessen Luxusbedürfniß zum vollkommensten, aber auch zum steifsten und somit am meisten charakteristischen Ausdruck gelangte, aber wie schon angedeutet worden, der Anfang wurde schon unter der Herrschaft der Pompadour und durch diese selbst gemacht, wie ja überhaupt die Aufeinanderfolge der Stilarten nicht so zu denken ist, als ob die eine Art bei dem Auftreten einer neuen sofort verschwunden wäre. Dann sorgte des weiteren die neu erblühende archäologische Wissenschaft, die sich um die antike classische Kunst bemühte, sodaß bereits der Stil Louis XVI., obwohl seinem Grundcharakter nach noch dem achtzehnten Jahrhundert angehörend, doch ganz von antiken Ornamentmotiven erfüllt war. Und man kann nicht leugnen, mit dem künstlerischen Gefühl, das diese Zeit noch ererbt hatte, mit der Empfindung für Feinheit, Zartheit, Eleganz und Vollendung hat sie noch gar Manches im Gemüth wie in der Decoration geschaffen, an dessen Anblick man wohl Vergnügen haben kann. Nur eine frische, originale, schöpferische, männliche Kunst ist das nicht. Sie ist zu sehr weiblichen, zu sehr specifisch französischen Charakters, noch ein echtes Kind des achtzehnten Jahrhunderts. Ihr fehlt die Allgemeingiltigkeit, die Classicität, das Kanonische der antiken Kunst und der Renaissance. Was sie schafft, ist schön in seiner Art, aber die Art ist nur eine Besonderheit, abhängig von einem kurzen, vorübereilenden Zeitgeschmack.

Und doch ist, was im Stil Louis XVI. geschaffen worden, immer noch, wenn nicht besser, doch liebenswürdiger, anmuthiger, reizvoller als die Kunstschöpfungen des Empire. Haben doch auch die Moden vor der Republik, vor dem Jahre 1789 mehr Reiz, mehr die Freiheit einer künstlerischen Gestaltung als diejenigen des Kaiserreichs, und zwar trotz der

hohen und phantastisch-barocken Hauben und Coiffüren, in denen sich eine Zeit lang während der siebziger und achtziger Jahre der extravagante Geschmack der Pariserinnen erging. Der Reifrock war gefallen und ging höchstens noch bei Gala zu Hofe. Man liebte das Negligé, d. h. eine gewisse Bürgerlichkeit, eine gewisse Nachlässigkeit, Freiheit und Ungenirtheit. Die Männer fuhren fort das Kostüm des achtzehnten Jahrhunderts zu tragen, aber auch sie mäßigten und vereinfachten den Aufwand und Aufputz desselben. Schon zeigten sich ungepuderte Haare und Köpfe ohne Zopf und Haarbeutel. Da kamen freilich die ersten Jahre der Republik und warfen diesen Zug nach Freiheit und Ungenirtheit sofort ins Wilde und Verwilderte. Aber nur für kurze Zeit. Mit den Kriegen und Siegen Bonapartes und dem Kaiserreich Napoleons kam der knappste militärische Zuschnitt, möglichst kurze und enge Kleidung der Frauen, ein Kostüm, das in seiner Steifheit, in seiner Enge und Kürze nach keiner Seite hin einigen Reiz bot. Nicht einmal nach der Farbe, denn an die Stelle der zarten und abgeblaßten Farben des achtzehnten Jahrhunderts waren die trüben Schmutzfarben getreten, erdfarbene Töne, unschönes Braun oder Bouteillengrün, Töne, die man irrthümlich für antik hielt.

Diesen Durchgang durch die Verwilderung hatte der Geschmack in der Kunstindustrie kaum mitgemacht. Er hatte in den wenigen Jahren nicht Zeit dazu gehabt. Nur einzelne überaus häufig gebrauchte Motive, die Ruthenbündel und Lictorenbeile, die phrygische Mütze, die Vasen, die Dreifüße und andere Embleme des classischen Alterthums sind in ihrer directen Verwendung Ausflüsse des republikanischen Geistes; sonst sind es die wirklichen ornamentalen Motive der antiken Kunst, welche nunmehr, nach völliger Beseitigung des Rococo, den Geschmack des Empire bilden. Man imitirt oder copirt

die antiken Sessel und Lagerstätten; die Gefäßformen in Metall und Porzellan bilden sich nach den griechischen und italischen Terracottenvasen, die Wände werden pompejanisch decorirt, freilich ohne die schöpferische Phantasie und den Farbenreiz der Originale. Man bewundert die Feinheit der Ornamente, die vollkommen regelmäßig angeordnet und stilvoll gezeichnet sind; man bewundert die Sorgfalt und Genauigkeit in der Ausführung, überhaupt die noch immer vorzügliche Technik, die noch nicht verloren gegangen ist und auch ferner eine Eigenschaft der französischen Kunstindustrie bleibt; man erkennt auch in diesen Nachbildungen noch immer die Schönheit der griechischen Originalmotive.

Und trotz alledem, trotz aller dieser Vorzüge kann man an den Schöpfungen des Empire keinen Reiz entdecken und kein Gefallen finden. Man fühlt, es sind Schöpfungen des Verstandes, eines angelernten Wissens und Könnens, nicht einer freien Phantasie, die als frischer Quell der Erfindung fließt. Steif, nüchtern, verständig, stehen sie unter dem militärischen Geist, der Frankreich regiert. Sie sind das Gegenbild von dem, was etwa hundert Jahre vorher in Frankreich Geschmack und Kunst war. Der Stil des Empire ist der am wenigsten französische von allen, welche in den vorausgegangenen zwei Jahrhunderten Frankreich gesehen hat, und doch ist er noch französisch.

Aber die Kunst des Empire ist auch die letzte von allen den Stilarten, welche man als specifisch französisch bezeichnen, welche Frankreich als sein Eigen in Anspruch nehmen kann. Die Herrschaft der französischen Kunstindustrie und des französischen Geschmacks über die ganze Welt der europäischen Kultur ging fort und fort, aber einen neuen Stil oder eine neue Stilart hat Frankreich im neunzehnten Jahrhundert nicht mehr geschaffen. Der kurzen Epoche des Empire folgte eine

traurige Zeit des Geschmacks. Die Restauration verwarf den antikisirenden Stil, aber sie hatte nichts an seine Stelle zu setzen. Vergebens suchte man das Rococo zu beleben; man half sich mit Naturnachahmungen und legte allen Werth auf bildartige Verzierung.

Erst seit dem Beginn der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts fand sich Frankreich mit seinem Geschmack wieder zurecht. Das zweite Kaiserreich gab der französischen Kunstindustrie einen erneuerten Aufschwung; alle Zweige derselben belebten sich wieder; Porzellan, Faiencen, Bronzen, Möbel, Silberarbeiten, Decorationsstoffe füllten in ungeahnten Massen, mit allem Aufwande an Kunsttechnik ausgestattet, die Ausstellungen, die Magazine und die Wohnungen. Und dennoch gelang es dieser Epoche nicht, auch nur eine neue Stilart, geschweige denn einen neuen Stil zu erfinden. Gerade bei der Fülle und der Verschiedenartigkeit der Gegenstände, bei der gewaltsamen Anstrengung, Großes und Bedeutendes zu leisten, zeigte sich aufs deutlichste der Mangel an Originalität, an wirklicher und eigener Erfindung.

Das zweite Kaiserreich knüpfte in seinem formellen Geschmack auffallender Weise nicht an den des Empire, des ersten Kaiserreichs als seines so zu sagen legitimen Vorgängers an, sondern an denjenigen der Zeit von Louis XVI. und Marie Antoinette. Es war auch die innere Verwandtschaft des Hofes Napoleons III. damit viel größer als mit dem steifen und militärischen Hofceremoniell des ersten Napoleon. Aber der bescheidene Stil Louis XVI. allein konnte nicht genügen. Und so schritt die französische Kunstindustrie rückwärts, kam zu Louis XV. und Louis XIV. und selbst zu Louis XIII., bei dem sie stehen blieb. Die Stilart des dreizehnten Ludwig mußte ihr als Renaissance gelten, auf welche sich die Geschmacksreform in den anderen Ländern stützte.

Alle diese Stilarten nun — sie waren in Wirklichkeit ja alle französisch — wurden von der französischen Kunstindustrie unserer Tage neben einander geübt, mit gleicher Geschicklichkeit, aber auch mit gleichem Mangel an Originalität. Man konnte nach Belieben wählen und bestellen und wurde vortrefflich bedient. Aber es war nichts Neues, durchaus nicht. Der französische Geschmack aber, einmal in Schwung gesetzt und begehrlich geworden, verlangte nach Neuem, und holte sich nun wirklich das Neue, aber aus der weiten Welt, nicht aus seinem Eigenen. Von uns aus Oesterreich nahm er für seine Decorationsstoffe das Beispiel und die Motive mittelalterlicher und orientalischer Muster, von Persien und Syrien und Kleinasien wurden die Faiencen imitirt, antike Muster drangen in den Goldschmuck, das Email holte sich Anregung, Muster und Ideen von den chinesischen Cloisonnés, mit denen die Eroberung von Peking auf einmal Paris fast überschwemmt hatte, die Bronzen entlehnten von der japanischen Kunst neue Farben, neue Formen und neue technische Ornamentationsweisen. So wurde die ganze Welt ausgebeutet, den französischen Geschmack, die französische Kunstindustrie mit neuen Ideen zu versorgen.

Wenn nun auch in alle dem keine Spur von Originalität liegt, so muß man doch andererseits zugestehen — und darin liegt die Größe und die Lebenskraft der französischen Kunstindustrie —, daß diese Alles und Jedes dennoch in ihr Eigenes verwandelte, trotz der verschiedensten Herkunft dennoch französisch erscheinen ließ, ihm durch gefällige Mache, durch Koketterie der Formen und der Ausführung ein französisches Cachet aufdrückte. C'est bien coquet, das ist, wie gesagt, das beste Lob, das der Franzose giebt, noch heute wie vor zweihundert Jahren.

Und so sind französischer Geschmack und französische Kunst-

industrie sich völlig gleich geblieben; sie haben ihre Fehler bewahrt, wie ihre Tugenden. Ob sie aber damit die Herrschaft, die Alleinherrschaft behaupten werden, heute, da in allen Ländern eine Reform der Kunstindustrie auf gerade antifranzösischer Grundlage erstrebt wird, das ist wohl die Frage. Bestritten und umstritten ist diese Herrschaft bereits, und nicht ohne Erfolg.



VIII.

Wanddecoration und Wandmalerei in der Kirche.



1.

Als vor etwa drei Jahrzehnten die künstlerische Bewegung in der Industrie begann, welche die Reform des Geschmackes herbeigeführt hat, da waren es die Bestrebungen für den Kirchenschmuck und das Kirchengeräth, welche in Oesterreich den Anfang machten. Die neuen Ideen, welche damals bereits in England ausgesprochen waren, hatten noch nicht den Weg zum Continent gefunden. Es waren bei uns die Freunde der mittelalterlichen Kunst, die Freunde und Angehörigen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, welche ihren wissenschaftlichen Eifer in das Praktische umsetzten. Tiefer in die alten Formen und die alte Kunsttechnik eindringend, kamen sie bald dahin, die Armseligkeit dessen einzusehen, was damals die Kunst zum Dienst und Schmuck der Kirche schuf, und mit Hilfe ihrer neu erforschten Wissenschaft strebten sie dahin, Form und Technik zu verbessern.

Und diese Bestrebungen blieben nicht ohne Erfolg. Man mag immerhin mit den mittelalterlichen Kunstformen nicht einverstanden sein, sie nicht lieben und nicht für das Rechte und Wünschenswerthe halten, so wird man doch zugeben müssen, daß das, was in jener Epoche und unter jenen Bemühungen

neu für die Kirche geschaffen wurde, sich durch einen bestimmteren Charakter, durch tüchtigere und feinere Arbeit und durch die Verwendung verschiedener, neu wieder aufgenommener Kunsttechnik auszeichnete. Ich erinnere nur an Email, Niello und Filigran, ebenso an die neuen Muster der gewebten Stoffe und ihre Verzierung durch Stickerei nach den alten Verfahrungsweisen.

Da aber, gerade als diese Bewegung eben, wie es schien, im schönsten Emporblühen war, im Anfang und gegen die Mitte der Sechziger Jahre, kam die von England ausgegangene, auf das ganze weltliche Gebiet gerichtete Reform des Geschmackes und der Kunstindustrie auch bei uns zum Durchbruche und fand in dem neu gegründeten Oesterr. Museum ihren Mittelpunkt, ihre Betriebsstätte. Was nun geschehen seit dem Jahre 1864, wie die Bewegung weiter und weiter griff, ein Land nach dem andern hineingezogen wurde, ein Industriezweig nach dem andern sich künstlerisch, selbst auch technisch umgestaltete, das ist zu bekannt, um davon noch zu sprechen. Ich will nur constatiren, daß über dem Interesse, welches das Kunstgewerbe für sich allein in Anspruch nahm, das Interesse für die Gegenstände zum Dienste der Kirche in den Hintergrund gedrängt wurde. Ueber dem Schmuck und die Ausstattung von Haus und Palast, von Tisch und Tafel hat man fast die Kirche vergessen, wenigstens vernachlässigt. Die besten Arbeiten, die heute für die Kirche gemacht werden, sind stehen geblieben auf dem Standpunkte, den sie vor fünfundzwanzig Jahren einnahmen. Ich mag einen Zweig vielleicht ausnehmen, die Glasmalerei, welche ursprünglich nur für die Kirche wieder erstanden, ihre glänzende Entwickelung von heute auch, wenn nicht allein, doch vorzugsweise dem Hinübergreifen auf das weltliche Gebiet, auf das Haus, auf die Wohnung verdankt.

Aber jenes Stehenbleiben auf dem alten Standpunkte war

oder ist das geringere Uebel, welches die Vernachlässigung der kirchlichen Aufgaben im Kunstgewerbe hervorgerufen hat. Mittlerweile, in der Stille, ist die Kunst für die Kirche Fabrikation geworden; bessere Arbeiten, selbst von der angegebenen Art, entstehen nur vereinzelt; den großen Bedarf, den die Kirche alle Zeit hat und haben wird, deckt die Fabrik, die Massenproduction; sie schafft billig, bequem, aber ebenso auch schablonenhaft, ordinär, unkünstlerisch, und damit auch unwürdig. Während in der ganzen Kunst für das Haus Geschmack, Verständniß, Arbeit sich außerordentlich gehoben haben, kann man das von den Dingen, die für den Dienst und den Schmuck der Kirche geschaffen werden, nicht behaupten.

Heute nun, nachdem die Reform auf dem Gebiete der weltlichen Kunst gewißermaßen ihren Lauf erfüllt hat, nachdem alle verloren gegangene oder vergessene Technik wieder gefunden und wieder erlernt, ist eine Art Stillstand in dieser Bewegung eingetreten. In diesem Stillstande, in dieser Pause ist es Zeit, sich der vernachlässigten kirchlichen Kunst wieder zu erinnern, sie von den Irrwegen abzulenken und ihr all das Gute zu theil werden zu lassen, was mittlerweile die Kunst gelernt und neu in Anwendung gebracht hat.

Das zu erreichen, bedarf es freilich der Mitwirkung verschiedener Kräfte und mancherlei Anregung von verschiedenen Seiten her. Zu solcher Anregung mögen auch diese Zeilen einen Beitrag bilden; sie beschäftigen sich nur mit einem Theile der Kunst, welche in Frage steht, allerdings einem der wichtigsten und bedeutendsten, dem Schmuck der Wände, demjenigen, welcher dem höchsten Gebiete der Kunst, der historischen Malerei, am nächsten steht, ja mit ihr zum größten Theile so identisch ist, daß er ihr die höchsten Aufgaben stellt.

Zwei Gesichtspunkte der Betrachtung bieten sich mir dar: der geschichtliche wie der ästhetisch-kritische, d. h. einerseits der-

jenige, welcher einfach berichtet, wie im Laufe der Zeiten und im Wechsel der Kunststile die Kirchen ausgeschmückt worden sind, andererseits derjenige, welcher uns sagt und lehrt, wie denn die Kirche nach ihrer Art geschmückt werden soll. Es ist auch noch ein dritter Gesichtspunkt denkbar, den ich den kirchlichen oder religiösen nennen möchte, welcher dahin zielt, die Kirche als Kirche zu fördern, dem Glauben als Glauben zu dienen.

Wohl selbstverständlich kann das nicht der Standpunkt sein, den ich in meinen Betrachtungen über die kirchliche Kunst einnehme. Die Tendenz dieser Betrachtungen kann nur eine künstlerische sein und ist nur eine künstlerische, was freilich nicht ausschließt, daß die würdige Ausschmückung einer Kirche auch dem religiösen Leben, dem religiösen Empfinden zu gute kommen kann.

Bei solcher künstlerischen Tendenz ist es natürlich der ästhetisch-kritische Standpunkt, den ich einzunehmen habe. Wir wollen fragen und wissen, wie die Kirche angemessen, ihrer würdig auszuschmücken ist. In diesem Falle aber — anders als es z. B. bei der Kunst im Hause der Fall ist — zeigt es sich einigermaßen schwierig, den historischen und den ästhetischen Standpunkt zu scheiden. Denn, da einerseits oftmals und sehr oft der erneute Schmuck älterer Kirchen in Frage steht, die doch in einem bestimmten Stile erbaut sind, andererseits auch die neuen Kirchen nach der Regel in einem der historischen Baustile errichtet werden, so ist es wohl nur angemessen, daß der innere Schmuck mit dem Baustile in Einklang gesetzt werde. Und so wird denn die Kenntniß und Beurtheilung dessen, was frühere Zeiten zum Schmuck der Kirchen verwendet und gethan haben, zu einer Nothwendigkeit.

Bei dieser Sachlage werden wir am besten thun, wenn wir, statt das Historische und das Kritische zu trennen, einen kurzen Gang durch die Geschichte der christlichen Kunst machen, aller-

dings nur durch den Zweig derselben, der unserer Betrachtung untersteht, und mit der geschichtlichen Darstellung zugleich den Werth dessen, was die einzelnen Epochen der Kunst geleistet und uns an Mustern hinterlassen haben, besprechen.

Vorher aber, bevor ich den Lauf der Geschichte beginne, sehe ich mich genöthigt, eine Frage aufzuwerfen und zu beantworten, welche auch bereits die Geschichte zu wiederholten Malen aufgeworfen hat, die Frage: soll denn überhaupt die Kirche geschmückt werden? Bei der reinen Innerlichkeit des religiösen Lebens, bei der Einfachheit und Geistigkeit des Christenthums, bei dem Umstande, daß doch der Glaube mit dem von Menschenhand geschaffenen Bilde nichts zu thun hat, ist es da angemessen, ist es da recht, daß das Gebäude der Kirche einen Schmuck erhalte, dessen sie doch zur Erfüllung ihrer religiösen Ziele und Aufgaben in keiner Weise bedarf?

Diese Frage, wie gesagt, ist schon öfter aufgeworfen worden und hat Stürme und Schreckenszeiten in der Geschichte der christlichen Kirche hervorgerufen. Man hat geglaubt und gesagt, daß das Christenthum in seiner frühesten Zeit aller Kunst abhold gewesen sei, und hat daraus einen Grund gegen den Bilderschmuck hergeleitet. Wenn das nun auch nicht der Fall war, so haben doch bereits mehrere der Kirchenväter sich gegen die Bilder ausgesprochen, weniger aber aus Feindschaft gegen die Kunst, als um der Verehrung willen, welche denselben wohl nach heidnischer Art zu theil geworden. Wenige Jahrhunderte später, im Anfange des achten Jahrhunderts, als die Kirchen aller Orten mit Malereien ausschmückt waren, da entstand in der That eine Feindschaft gegen den Kirchenschmuck, gegen alle bildlichen religiösen Darstellungen, welche im byzantinischen Reiche zu dem langen, mit aller Wuth und Grausamkeit geführten Bürgerkriege der Ikonoklasten, der Bilderstürmer, führte, ein Krieg, der Märtyrer und Legenden

erzeugte. Malern z. B., welche die heilige Jungfrau gemalt hatten, wurden von den Gegnern die Hände abgehauen, und die heilige Jungfrau ließ sie ihnen wieder wachsen.

Auch das Mittelalter hatte seine Bilderfeinde. Der heilige Bernhard erklärte sich in heftigster Weise gegen allen kirchlichen Schmuck, während Andere wie der heilige Franz von Assisi den tiefsten Einfluß auf die Fortentwickelung der kirchlichen Kunst ausübten. Nun kam die Reformation gleichzeitig der höchsten Entfaltung der modernen Kunst. Luther selber war kein Gegner der Kunst in der Kirche. Er sei nicht der Meinung, sagt er, daß das Evangelium die Künste vernichten müsse; er wünsche im Gegentheil alle Künste, und insbesondere die Musik, im Dienste desjenigen zu sehen, der sie erschaffen und uns gegeben habe. Nicht aber dachten so die Anhänger Calvins. Die Reformirten stellten sich allem Schmuck, aller Kunst in der Kirche feindselig gegenüber; kein Schmuck des Altars, kein Bild an den Wänden solle die Herzen der Gläubigen ablenken; weiße Wände, grau angestrichenes Gestühl, ein schwarz behangener Tisch als Altar war das, was sie für ihre Kirche verlangten. Und wie einst in Byzanz, so führte diese Anschauung der Reformirten zu einer erneuerten Bilderstürmerei, welche ja in den Niederlanden die Vernichtung einer Unzahl der schönsten Kunstwerke veranlaßt hat. Noch heute gilt diese Anschauung bei den Calvinisten, während die Lutheraner vielfach die ihnen überlieferten Kunstwerke in ihren Kirchen pietätvoll bewahrt haben, wenn sie auch keineswegs eine bedeutungsvolle Ausschmückung der Kirche — sie gehört bei ihnen zu den Ausnahmen — mit besonders freundlichen und günstigen Augen betrachten.

Und doch, scheint mir, sollte gerade der Protestantismus einen vorzüglichen Werth auf den künstlerischen Schmuck der Kirche legen, viel mehr, als sich demselben unfreundlich ent-

gegenstellen. Nicht bloß, daß es den Protestanten als Menschen der Gegenwart gerade so geziemt, der Kunst eine öffentliche Stätte zu bereiten, und welche wäre würdiger und bedeutender als die Kirche, die ja doch immer und überall als das vorragendste Gebäude des Ortes oder des Stadtbezirkes erscheint? In der protestantischen Kirche versammelt sich die ganze Gemeinde zu gemeinsamer Andacht, zu gemeinsamer Feier; sie kommt am Festtage in festlicher Kleidung, in geweihter Stimmung: und sollte da nicht die Stätte, wo sie sich festlich versammelt, auch festlich geschmückt sein? sollte die Umgebung nicht der Würde der Versammlung, der Weihe des Augenblickes und der Bedeutung der Feier entsprechen? und wie kann das anders geschehen, als durch die Mitwirkung der Kunst? ist die kahle Nüchternheit, die Leere und Oede der reformirten Kirche wohl dem Momente angemessener, als ein ernster, würdevoller Schmuck, der die Gedanken nicht ablenkt, die Seele in ihrer Erbauung nicht stört, sondern gleicherweise die Empfindungen der Erhebung zulenkt? Freilich ist die Decoration der Kirche oftmals über ihr Ziel hinausgegangen und hat weltlichen Glanz und überladene eitle Pracht in die ernsten heiligen Hallen eingeführt, aber Mißbrauch und Uebertreibung heben ja den guten Brauch, die gute Sitte nicht auf.

Es ist daher kein Grund vorhanden, warum die protestantische Kirche nicht gleicherweise sich schmücken solle, wie es immerdar die katholische Kirche gethan hat, zumal ja doch, von jeder Confession abgesehen, die Kirche als Bau immer wie ein Kunstwerk betrachtet worden. Niemand nimmt Anstoß daran, wenn eine neue Kirche von der Stadt oder dem Staate oder wer sonst der Bauherr ist, so prächtig, so schön in ihrer Architektur wie nur möglich erbaut wird; Stadt und Gemeinde sind stolz darauf, wenn der Bau gelungen ist, sie sind stolz darauf, wenn die Vorfahren ihnen in ihrer Kirche einen monumentalen

Bau hinterlassen haben. Und was so überall bei allen Confessionen des Christenthums für das Aeußere gilt, sollte das für das Innere keine Anwendung finden? Sollte das Innere, das doch nur die andere, ebenso berechtigte Seite des Kunstwerkes ist, sollte sie des Schmuckes entbehren müssen, welcher der äußeren Seite widerspruchslos zu theil wird? Sollte das Innere mit kalkweißer Tünche oder steingrauen Wänden sich begnügen müssen, während das Aeußere an Portalen, Fenstern, Gesimsen, Thürmen u. s. w. reichlichen Schmuck in gediegener plastischer Arbeit enthält? Ich denke, was dem Aeußeren recht, ist es auch dem Inneren. Die Confession kann höchstens in der Art des Schmuckes einen Unterschied verlangen.

Es ist auch die Kirche unter allem Wechsel der Kunststile beständig in ihrem Innern geschmückt worden, bald mehr, bald minder reich, mehr oder minder vollkommen, mehr oder minder würdig, wie der Zeitgeschmack, die Mittel, das Talent es erlaubt haben. Und es ist falsch, wie ich das schon angedeutet habe, daß das Christenthum der ältesten Zeiten die Kunst angefeindet habe. Allerdings haben einzelne Kirchenväter gegen die Kunstwerke gepredigt und geschrieben, aber sie meinen die Bildsäulen der heidnischen Götter, und da ist es ihnen allerdings gleichgiltig, ob das Werk ein classisch vollkommenes sei oder nicht; sie richten sich gegen die Verehrung, die denselben zu theil wurde, gegen die Verehrung der Götter, welche in ihnen dargestellt waren.

Es konnte auch gar nicht anders sein, seitdem die christliche Lehre aus ihrer ursprünglichen Geburtsstätte auf den hellenisirten und romanisirten Boden verpflanzt, durch das römische Reich verbreitet worden und in Rom selber ihren Hauptsitz aufgeschlagen hatte. Zählte doch das erste Christenthum auch viele Künstler zu seinen Bekennern! Diese classisch-antike Welt war so von Kunst erfüllt, die Kunst gehörte so zum Wesen

und Leben in allen Provinzen des großen Weltreiches, war so ein Theil der Bildung, daß eine neue Lehre, wie fremd auch immer sie auftrat, daran nichts ändern konnte und sich dem allgemeinen Geiste hierin unterwerfen mußte.

Und so war es auch, und so finden wir es thatsächlich bestätigt, wenn wir uns nach den ältesten Spuren einer christlichen Kunst umsehen. Diese Spuren — mehr als Spuren, denn sie sind reichlich vorhanden — steigen in sehr frühe Zeit hinauf, selbst in das erste Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Freilich, eigentliche kirchliche Gebäude aus dieser frühen Zeit sind uns nicht erhalten; sie waren auch kaum vorhanden. Die ersten Christen kamen zu ihrer gemeinsamen Andacht, zu ihren Festen und Liebesmahlen in den Häusern ihrer vornehmsten und reichsten Bekenner zusammen, deren Häuser, nach der Bauart und Lebensweise jener Zeit, einen großen Saal, den Oecus, zu geselligen Zwecken hatten. Als dann die Christenverfolgungen begannen, stießen diese Zusammenkünfte auf Schwierigkeit, und so traf man sich an den unterirdischen Grabstätten. Es war Sitte in Rom, daß sich Gesellschaften bildeten, durch welche ein jedes Mitglied mit geringen Einzahlungen sich ein anständiges Begräbniß sicherte. In dieser Art, scheint es, hatten sich auch früh die Christen zusammengethan, gemeinsame Grabstätten gekauft oder solche in der Umgegend Roms auf dem Besitz ihrer vornehmsten Glaubensgenossen gefunden. Diese Coemeterien der Christen waren, gleich den Columbarien der heidnischen Bewohner Roms, tief in das weiche Gestein eingegraben, und wuchsen, je mehr sie benützt und damit erweitert wurden, zu Gängen und Sälen an, die auch in mehreren Geschossen übereinander oder vielmehr untereinander lagen. Vertiefungen, welche seitwärts in die Wände gegraben waren, nahmen die Sarkophage auf. Von einer bestimmten Gruft, **ad catacumbas** genannt, erhielten sie den gemeinsamen Namen

der Katakomben, unter welchem sie ja heute, nach ihrer Wiedereröffnung, eine der größten Merkwürdigkeiten des alten Rom bilden.

Anfangs, da die Christen noch nicht das Licht der Oeffentlichkeit zu scheuen brauchten, wurde in den Katakomben wohl nur die Todtenfeier abgehalten. Als dann aber, zumal unter Decius, die Verfolgungen zur Heimlichkeit zwangen, fanden in den Katakomben überhaupt die Versammlungen, Liebesmahle und sonstigen Feierlichkeiten statt, und zu diesem Zwecke wurden größere Räume zu Sälen ausgegraben und als Kapellen eingerichtet, mit dem Sarkophage eines Bischofs im Hintergrunde in der halbrunden Apis, welcher Sarkophag zugleich als Altar diente.

So waren die Katakomben, deren geschichtliche Entwickelung bis ins vierte Jahrhundert dauert, bis in jene Zeit, da die christliche Kirche die triumphirende und herrschende wurde, zu einer Bedeutung gelangt, die weit über diejenige bloßer Grabstätten hinausreicht. Aber außer dieser Bedeutung für die Geschichte der christlichen Kirche in den ersten Jahrhunderten, giebt es für uns noch eine andere, um derentwillen ich sie hier bespreche. In diesen Katakomben hat auch die erste christliche Kunst eine Heimstätte gefunden. Von hier ist sie ausgegangen, und die überaus zahlreich erhaltenen Ueberreste zeigen uns den Gang ihrer Entwickelung aus der Antike heraus bis zur Ausbildung einer specifisch christlichen Kunst. Es war Sitte, diese Grüfte an Wänden und Decken mit Malereien zu schmücken. Die Sitte, von der antiken Gewohnheit ausgehend, begann schon im ersten Jahrhundert und ging bis zu jenem Zeitpunkt, da die Katakomben als Grabstätten aufgegeben wurden und das siegende Christenthum die Friedhöfe neben den neu errichteten Basiliken gründete.

Wie es nicht anders denkbar ist, schließen sich diese Malereien nach ihrer künstlerischen Art an die gleichzeitige

römisch-italienische Decorationsmalerei an, und das umsomehr, je älter sie sind. Die ältesten sind etwa gleichzeitig den Malereien von Pompeji oder denen in den Thermen des Titus oder anderen aus dem Ende des ersten und dem Anfange des zweiten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung. Und ganz denselben Charakter tragen sie in der Art der antiken Formengebung, in der freien, aber flüchtigen Vortragsweise, in der Anordnung und Eintheilung der einzelnen Bilder. Es ist auf den Decken oder Plafonds dieselbe Feldereintheilung mit rothen Linien, geraden wie gebogenen. Es sind aber auch dieselben ornamentalen Elemente, welche die antike Wandmalerei zu ihren Decorationen gebraucht. Da sind die geflügelten Genien und die blühenden Jungfrauen, welche die Jahreszeiten vorstellen, die Tritonen und Hippocampen, verschiedene Thierbilder, bunte Vögel, insbesondere Tauben, Blätter- und Blumenguirlanden, Festons und Rebengewinde — und das Alles offenbar noch ohne jegliche Bedeutung, lediglich herkömmliche Gewohnheit der antiken Kunst.

Aber der classische Einfluß geht noch weiter. Allerdings finden sich daneben von früh an auch rein christliche Motive und Gegenstände, aber auch diese nicht ohne Anschluß an antik-heidnische bildliche Vorstellungen. So ist Christus der gute Hirte nach dem Muster des Hermes als jugendlicher, bartloser Mann dargestellt, der das Lamm auf seinen Schultern trägt. Unter dem Bilde des Orpheus, der mit seinem Saitenspiel die Thiere heranlockt und zähmt, versammelt er die Völker zu seinem Bekenntniß. Auch andere figürliche Gegenstände kommen schon früh in den Malereien der Katakomben vor. So giebt es eine Darstellung der Mutter Maria mit dem Kinde auf dem Schoße, welche noch dem Ende des ersten oder dem Anfange des zweiten Jahrhunderts angehört. Sehr häufig sind die Darstellungen der Apostel, insbesondere

des Petrus und Paulus, dann Scenen aus dem alten Testamente, die Geschichte von Moses und Noah, Daniel in der Löwengrube, die Geschichte Hiobs, die drei jungen Männer im feurigen Ofen und Anderes.

Alles das erscheint, was die künstlerische Darstellung betrifft, noch ganz in antikem Gewande. Die Formen sind ideal, wenn auch das Vermögen der Zeichnung von Jahrhundert zu Jahrhundert abnimmt; die Darstellung so einfach wie möglich, nur das Nothwendige, und das oft nur angedeutet, mehr verklärt als mit der Absicht, den Vorgang nach der Wirklichkeit zu verdeutlichen: so wenn ein Kasten, in welchem Noah steht, die Arche vorstellen soll. Bei solcher Einfachheit liegt denn auch über diesen Bildern die classische Ruhe und Heiterkeit, ein gewisser Frieden, dem alles Gewaltsame, Schmerzhafte, Widerwärtige und Unerfreuliche fern liegt, mit einem leisen Zug der Wehmuth, denn es sind ja Todtenstätten, wo diese Bilder sich vorfinden, sie sind Schmuck der Gräber und Hindeutungen auf jenes Leben. Aber so viele Märtyrer auch hier begraben sind, kein Laut der Klage, kein Ausdruck des Schmerzes, keine Darstellung ihrer Leiden und Qualen, nur mit Symbolen ist darauf hingewiesen.

Denn das ist ein zweites Element neben dem bildlich figürlichen, das symbolische, welches für die früheste christliche Kunst charakteristisch ist. Die Symbolik, die tiefere Bedeutung unter einem äußeren sichtbaren Zeichen, ist ein uralter Zug im Wesen des Morgenlandes und ist von daher in das Christenthum übergegangen. Christus selbst in seinen Parabeln ist reich daran. In der christlichen Kunst nun bildete die Symbolik förmlich eine Sprache, die — ein Räthsel für Andere — allen Bekennern leicht verständlich war. Die Thier- und die Pflanzenwelt sowie todte Gegenstände gaben die Bilder her. Die Taube war das Bild des heiligen Geistes,

aber auch der menschlichen Seele; mit dem Oelzweig im Schnabel verkündet sie den Frieden mit Gott. Der Hirsch, der nach der Quelle eilt, bedeutet die nach Erlösung schmachtende Seele. Der Widder ist das Symbol des für unsere Sünden geschlachteten Christus, auch der Fisch ist sein Sinnbild, denn in dem grichischen Worte ἰχθύς sind die Anfangsbuchstaben beisammen, welche Jesus Christus als Gottes Sohn und Erlöser bezeichnen. Auch der Weinstock bedeutet, nach dem Evangelium, den Erlöser selbst. Der Palmzweig ist das Zeichen des Sieges über Leben und Tod und der Lohn des Martyriums, den auch ein Kranz versinnlicht; der Kelch bedeutet das Abendmahl, ein Rauchfaß die Gottesverehrung und ein Schiff den Lauf des irdischen Lebens, der zum Hafen des Friedens führt. Und so vieles Andere.

Die Bedeutung dieser Symbole wuchs mit den Christenverfolgungen, indem dieselben nun zu einer Art Geheimsprache wurden, an welcher sich die Gläubigen erkannten und erbauten. Ebenso aber schwand diese Bedeutung, als das Christenthum durch Constantin den Großen die volle Freiheit und Oeffentlichkeit erhielt und alsbald sich zur triumphirenden Religion des Reiches emporschwang.

2.

Die Folgen dieser Wandlung in der Geschichte der Kirche waren auch außerordentliche für die christliche Kunst. Die Kunst trat aus den Grüften der Erde an das helle Licht der Sonne, aus den engen, finsteren Katakomben in die säulengetragenen Basiliken und kuppelgeschmückten Centralkirchen. Was früher an öffentlichen Gebäuden im Dienste der christlichen

Gemeinden existirt hatte, an Kapellen und Kirchen, das war Alles in den wiederholten Verfolgungen auch wieder zerstört worden: wenigstens ist nichts aus vorconstantinischer Zeit von diesen Gebäuden auf uns gekommen. Nun war einer reichen Entfaltung die volle Freiheit gegeben, und Constantin selbst und seine Verwandten gingen in der Errichtung kirchlicher Bauten voran. Das nun triumphirende Christenthum, dem die Herrscher der alten Welt angehörten, brauchte Glanz und Pracht, um dem Heidenthum zu imponiren und würdige Stätten den Tempeln der alten Götter an die Seite zu stellen. Im Occident entwickelte sich theils auf Grundlage antiker Vorbilder, insbesondere aber unter Mitwirkung christlicher Kultbedürfnisse die dreischiffige oder mehrschiffige Basilika, an welche sich ein Querschiff als Kreuzarm anlegte, während aus diesem die halbrunden Apsiden, den Langschiffen entsprechend, heraustraten. Eine andere Form der Kirche bildete sich im Orient, der kuppelbedeckte Centralbau auf quadratischer Grundfläche. Beide boten der Malerei zu ihrer Entfaltung weite Felder dar, die Basilika in den Apsiden, an dem Triumphbogen und insbesondere über den Arkaden an den Langseiten des Mittelschiffes, das sich über die Seitenschiffe erhob, die Centralkirche aber vor allem in dem inneren Rund ihrer Kuppel.

Für diese neuen Stätten, welche der Kirche und der Kunst errichtet waren, trat aber auch zugleich, wie plötzlich, eine neue Art der Malerei, eine neue Technik auf, welche dieser zweiten Epoche der christlichen Kunst durchaus eigenthümlich ist; sie gehört ganz und gar zu ihr. Das ist die Glasmosaik.

Die Malereien in den Katakomben sind alle, wie die Malereien in Pompeji, in Fresco auf weißer Wand ausgeführt, flüchtig, anspruchslos, ruhig, sodaß die decorative Wirkung eine bescheidene ist, entsprechend, kann man sagen,

der gedrückten Lage, der bescheidenen Rolle, welche damals das Christenthum spielte. Nun triumphirt die Kirche, und auf einmal bietet sich ihr eine Technik der Malerei zur Bekleidung der Wände dar, glänzender, strahlender, wirkungsvoller als je eine vor ihr oder nach ihr dagewesen. Woher sie auf einmal gekommen, ist fast schwer zu sagen, da es keine Beispiele giebt vor dieser Epoche der christlichen Kunst. Allerdings war die musivische Kunst seit den Zeiten der Diadochen für die griechisch-römische Welt eine höchst beliebte und glänzende Decoration geworden, welche die Wände mit bunten Steinarten und die Fußböden desgleichen in ornamentalen und figürlichen Zeichnungen bedeckt hatte. Aber das Material war Stein, und was die Kunst, die höhere Kunst der Darstellung der Technik hinzu gefügt hatte, das hatte mehr dem Fußboden als den Wänden gegolten. Die neue Technik aber, die sofort mit dieser Epoche auftritt und sie bis ans Ende begleitet, bedient sich farbiger Glaspasten, welche, in allen Farbentönen, selbst in Gold, herstellbar und nach Bedarf der Zeichnung zugeschnitten, nunmehr die ganzen Wände und Flächen bedecken, ebenso in den Gründen, wie in den Figuren und Ornamenten. In eine erhärtende Kittmasse fest eingedrückt, glänzen sie dort oben unveränderlich wie für die Ewigkeit.

Es ist als ob diese Technik mit der christlichen Kirche entsteht und nur durch sie und in ihr sich entfaltet. Sie begin n mit Constantin dem Großen, dessen Zeit noch das älteste erhaltene Beispiel angehört. Es befindet sich in der Kirche Santa Costanza an der Via Nomentana in Rom, welche von Constantin erbaut wurde und von seiner Schwester Constantia den Namen erhielt. Was Constantin sonst noch an Mosaiken machen ließ, z. B. im alten St. Peter in Rom, ist Alles zu grunde gegangen, mit Ausnahme dessen, was noch in der

Kirche St. Georg in Thessalonich erhalten ist. Dann folgen, auch noch dem vierten Jahrhundert, aber bereits dem Ende angehörend, die schönen Mosaiken der Kirche Santa Pudentiana zu Rom. Im fünften Jahrhundert wurden die Mosaiken auch nach Norden über die Alpen verpflanzt durch Franken und Westgothen, es ist aber nichts davon übrig geblieben; umsomehr ist in Italien erhalten. Die Mosaiken in der großen Basilika von San Paolo fuori le mure sind freilich nach vielen Restaurationen durch den Brand, der erst in unserem Jahrhundert die Kirche zerstörte, zu grunde gegangen, aber Santa Sabina, Santa Maria maggiore in Rom, San Ambrogio in Mailand bewahren noch herrliche Decorationen dieser Art aus dem fünften Jahrhundert; das Meiste und Beste jedoch aus diesem und dem nächsten Jahrhundert findet sich in Ravenna.

Ravenna, eine der Flottenstationen des römischen Kaiserreiches, war von Kaiser Honorius im Jahre 402 zur Residenz des Reiches gemacht worden, als die Stöße der nordischen Völker sich wiederholt gegen Rom richteten; von hier führte die Kaiserin Galla Placidia, Constantins II. Wittwe, die Regierung des Reiches für ihren jungen Sohn Valentinian III. Im Jahre 476 wurde die Stadt durch Odoaker eingenommen, welcher dem westlichen Römerreich ein Ende machte; dann fiel sie 493 in die Hände Theodorichs des Ostgothen und wurde nun die Residenz des Gothenreiches, bis sie Belisar für Byzanz (530) zurückgewann, wonach sie alsdann, nach dem Untergange des Gothenreiches, der Sitz des Exarchats, die Residenz des griechischen Statthalters wurde.

Aus allen wechselnden Phasen dieser Epoche sind Bauten und in ihnen Glasmosaiken erhalten, zusammen mehr und bedeutender als irgendwo anders. Der Zeit der Galla Placidia gehört das orthodoxe Baptisterium an, sowie das Mausoleum dieser Kaiserin, errichtet beide zwischen den Jahren 430 und

440. Aus der Zeit Theodorichs stammt das arianische Baptisterium (um 500) mit seinen Mosaiken, das später, nach dem Falle der Gothen, unter dem Namen Santa Maria in Cosmedin wieder zur katholischen Kirche geweiht wurde und ebenso (504) gehören seiner Zeit die meisten Mosaiken in San Apollinare nuovo. In die erste Zeit des Exarchats, noch in die Regierungszeit des Kaisers Justinian, fallen die Mosaiken von San Vitale (547) und die von San Apollinare in Classe, d. i. in der Hafenstadt des alten Ravenna.

Zu dieser Zeit waren auch anderswo Mosaiken in den Kirchen entstanden, unter denen wohl die von Santa Sophia in Konstantinopel, obwohl unter ihrer türkischen Tünche wenig bekannt, die bedeutendsten sind. Sie sind ein Werk Justinians und seiner Künstler. Was in Rom damals entstand, z. B. in S. Cosmas und Damian, sowie in San Lorenzo fuori le mure, deutet schon den Verfall an. Ueberhaupt reicht die Blüthezeit, richtiger wohl gesagt, die erste Blüthenepoche dieser kirchlichen Glasmosaik im Abendlande nur bis zum Untergange des Gothenreiches, also bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts. Dann verfiel überhaupt in fast völlige Rohheit, was noch übrig war von antiker Kunst und Geschicklichkeit, und der Glaube, der religiöse Enthusiasmus, der sich ja damals auch in dogmatische Streitigkeiten zersetzte, konnte für das, was die künstlerische Hand nicht mehr zu leisten vermochte, keinen Ersatz schaffen. Die Kunst des Mosaiks, obwohl noch angewendet, konnte nur noch copiren und verschlechtern, was eine glücklichere und schwungvollere Zeit hervorgebracht hatte. Und auch in Byzanz ging die Sache nur noch eine kurze Weile, bis der Bildersturm aller Malerei und Decoration in den Kirchen für lange Zeit ein Ende bereitete.

Aber es kam eine neue Zeit, eine zweite Blüthenepoche. Im zwölften Jahrhundert lebte diese schöne Kunst wieder auf,

um, wenigstens in Italien, auch die zweite Hälfte des Mittelalters zu begleiten. Ueberaus zahlreiche und großartige Werke entstanden im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, nachdem Papst Innocenz II. (1130—1143) die Basilika von Santa Maria in Trastevere damit hatte schmücken lassen. In Rom zeigen St. Johann im Lateran, Santa Maria maggiore und andere Kirchen Arbeiten dieser Epoche, zum Theil neben denen der frühesten Zeit. Viele andere Städt folgten. In Florenz ist das Baptisterium ein großartiges Beispiel, in Pisa wurde der Dom mit Glasmosaik geschmückt. Eine besondere Stätte, welche uns die Glasmosaik vielleicht noch in reizendster und in großartigster Weise erhalten hat, ist Palermo, damals die Residenz der normannischen Könige Siciliens. In der That kann man nichts Reizvolleres, Entzückenderes von der Innenwirkung einer Kirche sehen als die Capella Palatina im Schlosse von Palermo, zu welcher Wirkung freilich die musivische Decoration mit ihrem gewaltigen Christus nicht allein beiträgt. Und was die Großartigkeit betrifft, so dürfte der Dom von Monreale mit seinen drei Schiffen, die mit 138 Medaillons und mit 134 Bildern geschmückt sind, die alle aus einer Zeit stammen, kaum übertroffen werden.

Daneben ist freilich auch San Marco in Venedig zu nennen, das für Jahrhunderte dieser Wanddecoration eine Stätte der Arbeit darbot. Hier kann man die Geschichte dieser zweiten Epoche bis zu ihrem Schlusse verfolgen, denn hier ragt sie noch in jene Zeit hinein — bis ins sechzehnte Jahrhundert — als Titian und seine Zeitgenossen die Oelmalerei auf die höchste Höhe coloristischer Feinheit und Wirkung geführt hatten. Mit dieser sollte die musivische Kunst wetteifern, vielmehr derselben gleich werden in der feinen Durchbildung, in der Modellirung, in den Uebergängen und Halbtönen ganz den Eindruck und den Schein des Oelgemäldes machen. So ist es ja

mit einzelnen Mosaiken der Titianischen Zeit in San Marco wirklich der Fall. Aber darüber verlor sie das, was ihr eigen war, den Glanz, die Pracht, die großartige Wirkung, die in jenen hohen, feierlichen Hallen der Basiliken und im Rund der mächtigen Kuppeln so wohl angebracht war. Eine andere Kunst nachahmend, gerieth sie auf einen falschen Weg und ging darüber zu Grunde, trotz der Bemühungen, mit denen die päpstliche Anstalt in Rom sie aufrecht zu erhalten trachtete.

Die Wirkung der Glasmosaik als eines Kirchenschmuckes beruht auf einer Zeichnung, welche einfache Linien, klare Composition, große Flächen einhält. Alles kleinliche Detail verwirrt. Ist es schon die Kirche an sich, welche Ruhe in der Composition verlangt, so ist es noch mehr das glänzende Material selber; ohne Ruhe würde nur ein Gefunkel entstehen, welches nicht den Eindruck der Feierlichkeit, der Erhabenheit, der Größe hervorruft, sondern den eines weltlich eitlen Schimmers. Durchaus in jenem Sinne haben die Mosaicisten der ersten Epoche und auch jene noch im zwölften und dreizehnten Jahrhundert ihre Technik behandelt. Es sind keine vollkommenen Künstler mehr, welche ihre Kunst in jeder Weise gründlich und richtig kennen und handhaben. Mit dem allgemeinen Verfall der Kunst haben auch sie die fehlerlose Zeichnung verloren; nur noch bekleidete Gestalten um sich sehend, ist ihnen die Kunde des Nackten entschwunden: sie zeichnen die Körpertheile unsicher, die Glieder unbestimmt, die Gelenke unarticulirt. Sie sündigen gegen die Gesetze der Perspective und der Proportionen; sie zeichnen Alles wie auf einer Fläche, stellen große und kleine Figuren neben einander und fehlen insbesondere in der perspectivischen Darstellung der Gebäude.

Nichtsdestoweniger verfehlen sie ihre Wirkung nicht, und wie es scheint, sind sie sich derselben wohl bewußt. Sie halten ihre Figuren groß, gewaltig, einfach und klar; wir

schrecken oft vor der mächtigen Christusfigur und den strengen, ernsten Gestalten der Apostel. Der tiefblaue Himmel mit goldenen Sternen, der dunkelgoldige Grund, von dem sich die Figuren abheben, die leuchtenden Farben der Gewänder, der blumige Wiesengrund, der das Paradies vorstellt, die trennende und umrahmende Ornamentik, das stimmt Alles in so vollkommener Harmonie zu feierlicher Pracht zusammen, daß eine triumphirende, von Weltlichkeit und Dogmatismus noch nicht ergriffene Kirche keinen entsprechenderen und würdigeren künstlerischen Ausdruck hätte finden können. Die Glasmosaik, so angewendet wie in ihrer ersten Epoche — freilich ohne die Fehler der Zeichnung — ist der schönste und großartigste Schmuck der christlichen Kirche.

Die alten Künstler, wie gesagt, hielten die Compositionen klar und einfach, die Figuren nach Thunlichkeit getrennt. Auf jenem sogenannten Triumphbogen, der die Apside vom Schiffe trennt, thronte der Erlöser in seiner Glorie, vorragend an Glanz und Größe, über ihm die Zeichen der Evangelisten, neben ihm oder in der Kuppel umhergestellt, die Einzelfiguren der Apostel. Hier am Triumphbogen, in der Apsis oder in der Kuppel kam die siegende Kirche zum Ausdruck, an den Wänden der Schiffe entlang waren Scenen und Begebenheiten aus dem alten und neuen Testamente dargestellt. Künstler und Geistlichkeit, die nun einen Einfluß auf die Darstellung gewann, waren hierin weiter gegangen als in den Malereien der Katakomben. Die unkünstlerischen Symbole verschwanden und das Persönliche, Reale, Geschichtliche des Christenthums gelangte immer zahlreicher zur Darstellung. Das Christenthum mußte mit seinem Bilderkreise die reiche künstlerische Welt des heidnischen Alterthums ersetzen, keine geringe Aufgabe. Da fanden auch die Martyrien ihre Stelle, welche in den Katakomben nur symbolisch angedeutet waren.

Erst seit dem Ende des sechsten Jahrhunderts erscheint Christus am Kreuze. Mit der realistischen oder vielmehr individualisirenden Richtung kommen auch Porträts, Bilder der Bischöfe und anderer Zeitgenossen; in San Vitale zu Ravenna ist der Kaiser Justinian und die Kaiserin Theodora mit ihrem ganzen Hofstaat von männlicher und weiblicher Begleitung dargestellt, ein feierlicher Zug hoher Personen, der für die Costümgeschichte ein besonderes Interesse bietet.

Die Decoration in Glasmosaik hatte und behielt ihren eigentlichen Sitz in Italien. Sie ging auch wohl nordwärts über die Alpen hinaus, zumal waren es französische Bischöfe, welche ihre Kirchen damit zu schmücken suchten; es ist aber nichts davon erhalten geblieben. Durch eigene Künstler ist sie nie in nordalpinischen Ländern heimisch geworden. Man holte sich Kunst und Künstler aus Italien. Karl der Große entführte einen Theil der Glasmosaiken aus Ravenna, den Dom zu Aachen damit zu schmücken; auch davon ist nichts übrig geblieben. Dem Norden fehlte die Kunst, die Glaspasten herzustellen, und ohne Zweifel kam diese Decoration weitaus den meisten Kirchen zu theuer.

3.

An Stelle der musivischen Kunst pflegte der Norden die Frescomalerei in den Kirchen kaum minder als der Süden. Karl der Große, der anfangs den Ikonoklasten sich zuneigte, machte es zur Regel, daß jede Kirche mit Bildern ausgeschmückt werden solle. Und wenn wir nach den Miniaturen dieser karolingischen Epoche schließen dürfen, denn von den Wandgemälden ist nichts erhalten geblieben, so waren diese nicht

schlechter als die gleichzeitigen in Italien, welches damals in der Epoche vom achten bis zum zehnten oder elften Jahrhundert sich auf der tiefsten Stufe des Verfalles der Künste befand. Unter Karl dem Großen entstand im Frankenreiche eine Art Restauration der Künste, der man allerdings zu viel Ehre erweist, wenn man sie, wie es geschieht, eine erste Renaissance nennt. Von geistlichen Künstlern ausgehend, kam sie vorzugsweise der Kirche zu gute.

Dazu trat nun, was Deutschland betrifft, im zehnten Jahrhundert ein gewisser Einfluß von Byzanz. Durch die Vermählung Kaiser Ottos II. mit der griechischen Kaisertochter Theophano kamen eine Anzahl griechischer Künstler nach Deutschland und brachten byzantinische Technik mit und auch wohl byzantinischen Stil. Auch Byzanz hatte nach der Epoche der Bilderstürmer damals im neunten und zehnten Jahrhundert unter der Herrschaft des macedonischen Kaiserhauses eine Art Renaissance der Künste erlebt, welche es auf Glanz und Pracht abgesehen hatte und sich noch einer gewissen Freiheit in der Zeichnung erfreute. Jene Zeit der Versteifung und Erstarrung sollte erst kommen, da mit ängstlichem Gebote derselbe Gegenstand nur so und nicht anders gemalt werden durfte, da die Kirche jede Bewegung, jede Falte, jeden Pinselstrich vorschrieb, da die Menschen auf den Bildern, ausgestopfte Puppen, Gehen und Stehen verlernten.

Dieses Sterben der byzantinischen Kunst war aber noch nicht eingetreten, als jene byzantinischen Künstler nach Deutschland kamen. Doch, was sie mitbrachten, war mehr die Technik der Kleinkünste, als die Malerei im großen, daher, so scheint es, sie in dieser Beziehung für die Wandverzierung der Kirche sehr wenig Einfluß übten. Allerdings sind kirchliche Wandgemälde aus dieser Epoche weder in Byzanz noch im Abendlande erhalten, und wir können daher nur vermuthen und

schließen, ohne zu beweisen. Der byzantinische Einfluß ist deshalb auch immer ein Streitpunkt unter den Kunstgelehrten gewesen.

Sicherlich machten sich auch andere Einflüsse im sogenannten romanischen Stile geltend, der nun der karolingischen Epoche folgt. Zu dem, was etwa von absonderlicher Thier- und Menschenbildung noch aus antiken Reminiscenzen übrig war, hat der Norden sein phantastisches Element gebracht und die Ornamentik mit fabelhaften, widersinnigen Thierbildungen und mit Gestalten, die halb Thier, halb Mensch sind, bevölkert. Die Mönche scheinen an ihnen ein besonderes Gefallen gefunden zu haben, wie aus den zürnenden Worten zu schließen, welche der heilige Bernhard gegen diesen Schmuck der Klöster richtete: Was sollen diese Ungeheuer und häßlichen Mißgestalten? was diese unsauberen Affen? was die wilden Löwen und die abenteuerlichen Centauren? was die Halbmenschen und die gefleckten Tiger? die kämpfenden Krieger und die blasenden Jäger? Man sieht, sagt er, viele Körper unter einem Kopf und einen Körper mit vielen Köpfen, Vierfüßler mit Schlangenschwanz, Fische mit dem Kopfe eines Vierfüßlers, Bestien, die vorne ein Pferd, hinten eine Ziege vorstellen oder umgekehrt.

Ohne Zweifel war dieses Element vorzugsweise der germanischen Phantasie des Nordens entsprungen und seinem Ursprunge nach auch ohne alle symbolische Bedeutung. Jetzt aber in dieser Epoche, da ein neues symbolisches System entstand, ausführlicher und bestimmter als früher, wurden auch diese Ausgeburten der Phantasie in die Symbolik einbezogen und ihnen allerlei Bedeutung untergelegt.

Ich sage, es entstand ein förmliches System bildlicher Symbolik, das alle Bilderkreise der christlichen Kirche umfaßte und von der heutigen Archäologie als eine Art Wissenschaft mit

dem Namen Typologie bezeichnet wird. Im Mittelpunkt dieser Bilderkreise stehen die Scenen des neuen Testamentes; auf sie werden alle Bilder und Begebenheiten des alten Testamentes bezogen, so daß diese ihre eigene Bedeutung verlieren. Die gleiche Beziehung erhalten jene Thierbilder, auch wohl einzelne Pflanzen und Gesteine. In solcher Zusammenstellung — allemal ein Bild aus dem neuen Testament mit einem oder zwei aus dem alten Testament und einer Darstellung aus dem Thierphysiologus — entstehen nun Reihen von Bildern, die, zu einem ganzen Werke vereinigt, die Biblia pauperum, die Bibel der Armen, bilden. Sie sollte die Armen, die nicht schreiben und lesen konnten, gewissermaßen durch einen Anschauungsunterricht belehren, daher der Name. Es ist nun wohl möglich, daß die Bedeutung dieser Bilderkreise dem armen Volke von damals mit Hilfe erläuternder Predigten geläufig war, obwohl einiger Zweifel erlaubt ist, da die Bedeutung damals schon eine schwankende war, ein und dasselbe Bild Verschiedenes, ja Entgegengesetztes vorstellen konnte, wie z. B. David den Erlöser bedeutete, aber auch den Teufel. Für die heutige Gegenwart hat die Typologie alle Bedeutung verloren, da sie, außer einer sehr kleinen Zahl von Gelehrten, von niemand verstanden wird.

Im Mittelalter, im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, ist die Typologie in einer ziemlichen Zahl reich geschmückter Manuscripte und später in den sogenannten Blockbüchern niedergelegt. Für die Ausmalung der Kirchenwände scheint sie weniger Bedeutung gehabt zu haben, soweit wir aus den erhaltenen Ueberresten zu schließen vermögen. Diese nahmen direct die Gegenstände der Bibel zum Vorwurf, oder die Legenden der Heiligen, insbesondere aber jener Heiligen, welchen die Kirche gewidmet war.

Erhalten ist nun freilich aus romanischer Zeit von kirch=

licher Wandmalerei nordwärts der Alpen äußerst wenig, mehr allerdings aus der Uebergangsepoche und der früheren gothischen Zeit. Vom Standpunkt der Kunst betrachtet, läßt das viel zu wünschen übrig. Die Maler, wenn auch sich befreiend von kirchlichen Vorschriften und nicht gebunden wie die Byzantiner, hatten kaum angefangen, sich die Natur anzusehen. Es kam ihnen auch nicht darauf an, die Dinge und Menschen so darzustellen, wie sie wirklich sind; die Bedeutung, das, was die Malereien vorstellten, war die Hauptsache. Das Nackte wurde nicht studirt und konnte daher nicht dargestellt werden; und schwach und oberflächlich wie die Körperzeichnung war auch die des Ausdruckes, höchst kümmerlich die Wiedergabe der inneren Empfindung.

Dennoch haben die Malereien dieser Epoche des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts viel Anziehendes, ja manches Schöne. Die Gestalten sind schmiegsam, die Bewegungen der Arme, der Hände, des Kopfes, wenn auch zuweilen unbeholfen, doch anmuthig, sanft, mit einer Hinneigung zu leiser Sentimentalität, wie es der Epoche des minniglichen Frauenkultus entsprechend erscheint. Es liegt etwas Weibliches in der Ausdrucksweise dieser Kunstepoche. Die Zeichnung der Falten, denen die lange, fließende, natürlich gebildete Kleidung mit dem feinen Wollstoff zu Hilfe kommt, ist schön, edel in langen, sanft geschwungenen Linien, ohne Härte und Eckigkeit.

Aber nicht diese Eigenschaften sind es, worauf der wahre Werth dieser Kirchenmalerei beruht, sondern ihre decorative Gesammtwirkung. Selbst die Bilder sind decorativ gehalten insofern, als die Figuren nur in illuminirten Contouren mit sehr wenig Innenzeichnung oder Modellirung bestehen. Es ist aber in der Regel, wo Mittel und Kräfte irgend vorhanden waren, die ganze Kirche ausgemalt, die Flächen wie die Architekturtheile. Die Flächen, wo sie nicht mit figürlichen Bildern

bedeckt sind, haben ein Teppichmuster erhalten, ähnlich den Seidenstoffen, welche aus dem Orient gekommen waren und dann in Europa nachgeahmt wurden, regelmäßig wiederkehrende, stilisirte Muster nach meist pflanzlichen Motiven. Desgleichen waren Säulen und ihre Dienste, Capitäle, die Rippen der Gewölbe mit bunten Farben bedeckt, das Gewölbe mit Vorliebe als tiefblauer Himmel mit goldenen Sternen gehalten. So war das ganze Innere farbig in sehr lebhafter, doch harmonischer, mitunter höchst reizvoller Haltung.

Diese Art der Decoration nahm zu, je mehr die Gothik im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts ihren späteren Charakter ausbildete, je mehr sie die Flächen aufhob, die Architektur in schmale Streben verwandelte, die Pfeiler in Säulenbündel umgestaltete, das Gewölbe mittelst eines künstlichen Rippensystems dem Palmbaume gleich in eine Fülle kleiner Flächen zerlegte. Damit fand der eigentliche Bilderschmuck keinen Platz mehr auf der Wand und wurde nun von den Fenstern aufgenommen, welche die gleiche architektonische Richtung vergrößert und verbreitert hatte. Sie waren es, welche zwischen den Pfeilern an die Stelle der Wandflächen getreten waren.

In dieser Weise hatte sich nun eine eigenthümliche, der Gothik insbesondere angehörige Art der Decoration in der Kirche herausgebildet und vollendet, eine Decoration, die für uns heute von großer Wichtigkeit geworden ist. Sie stellte sich mit ihrem vorwiegend ornamentalen Charakter dem bildlichen und figürlichen der Italiener gegenüber, der damals gleichzeitig in der alten florentinischen und sienesischen Schule jene Richtung einschlug, welche die Kunst auf ihre höchste Höhe führen sollte.

4.

Es ist eine merkwürdige Thatsache der Kulturgeschichte, daß der Anstoß zur Hebung der modernen Kunst und gerade zu jener Richtung, welche trachtet Dinge und Menschen mit der vollen Wahrheit des Lebens darzustellen, daß diese scheinbar unkirchliche Richtung gerade von der Kirche ausgegangen ist.

Wir haben gesehen, wie das früheste Mittelalter für die Decoration der Kirche eine Kunsttechnik geschaffen hatte, welche Allem, was man von Ort, Gegenstand und Absicht verlangen konnte, an künstlerischer Wirkung genügte und entsprach. Die Glasmosaik, eine Kunst großen Stils und großer Raumentfaltung, gab der Kirche Glanz und Würde und war völlig die Kunst, die Herzen zu erheben und die Andacht zu fördern.

Entstanden und zur Blüthe entfaltet sofort mit der Befreiung und dem Triumphe des Christenthums und darnach sinkend mit dem Verfall aller Kunst, hatte sie im zwölften Jahrhundert eine zweite Blüthenepoche erlangt, ohne aber an Darstellungskraft über die Leistungsfähigkeit der Zeit hinauszugehen oder diese vorwärts zu bringen. Es lag in ihrer Technik, welche, auf breite Flächen und Zeichnung im großen hingewiesen, nicht auf die Wahrheit der Natur, nicht auf Licht und Schatten, auf Modellirung und die feinere Durchbildung des Details sich einlassen konnte. Sie hätte damit die ihr eigene und eigenthümliche Wirkung geschädigt. Diese neue Richtung einzuschlagen und die Kunst auf diesem Wege weiterzuführen, war der Frescomalerei vorbehalten, nicht allerdings derjenigen nordwärts der Alpen, welche noch lange in der Illuminirmethode und in der zeichnerischen Unvollkommenheit verblieb, als die italienische Kunst schon glücklich auf der neuen Bahn sich bewegte.

Und der Anstoß dazu, wie gesagt, ging von der Kirche aus, und zwar von zwei Männern, deren wunderbare Wirkung auf ihre Zeit und Zeitgenossen wohl auf ganz anderem Gebiete liegt, auf dem Gebiete des religiösen, kirchlichen und kulturellen Lebens. Ihr Einfluß auf die Kunst ist kein unmittelbarer, kein beabsichtigter, dennoch ging er nicht minder sicher aus der Art ihrer Wirksamkeit hervor. Es sind die Heiligen Franciscus von Assisi und Dominik, die Stifter der berühmten nach ihnen benannten Orden, die geistigen Begründer der Schulen von Florenz und Siena, wenn man den Zusammenhang zwischen ihnen nicht mißverstehen will.

In einer Zeit, da die christliche Bevölkerung Europas sich aus den roheren Zeiten des Mittelalters zu erheben begann, da sie für geistiges Leben, für eine feinere Kultur, für Poesie, Schwärmerei, Enthusiasmus empfänglich wurde, in solcher Zeit, im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts, kam der heilige Franz zu Assisi auf die Welt, der Sohn einer wohlhabenden vornehmen Familie. Die Schwärmerei, das Feuer des Glaubens, die ihn schon als Knaben und Jüngling erfüllten, führten ihn durch ein wunderbares Leben. Er sah die Armen, und ergriffen von Mitleid, warf er den eigenen Reichthum hinweg, um selber arm zu werden und arm zu leben. Ein Regenerator des Lebens übte er wie ein Wunderthäter eine erschütternde Wirkung über die Herzen der Menschen. Sie glaubten an ihn, an seine Lehre, an seine Wunderthaten, an seine Visionen und Verzückungen. So bildete sich eine großartige, alsbald überall verbreitete Gemeinde seiner Anhänger und Jünger, denen sein Leben zu einer Reihe von Legenden sich gestaltete.

Als er starb, hinterließ er ein Heer von Predigern, denen die Menschen zuliefen, daß die Kirchen leer standen. Sie predigten im Freien, weil die Gebäude dem Andrange der

Menschen zu klein waren. Da, als unter diesem Zulauf die Mittel sich sammelten, erbauten sie ihre eigenen Kirchen, großräumige Hallen, zuerst die Doppelkirche in Assisi über dem Grabe ihres Heiligen, dann Santa Croce in Florenz, welche das eigentliche Muster der Franziskaner-Kirchen wurde. Sie bauten in gothischem Stil, aber nicht mit Aufhebung der Wandflächen wie im Norden; vielmehr bedurften sie dieser Flächen für die Kunstrichtung, die nun unter ihrem Einfluß entstand.

Die Predigten der Franziskaner gingen auf das Reale und Praktische, auf die Besserung des Lebens hinaus, nicht auf Dogmen und Lehrsysteme. Für diese Richtung war ihnen bei dem ungelehrten Volke die Hinweisung auf Bilder willkommen, welche nicht symbolische, unterlegte Gedanken hatten und nicht erst zu deuten waren, sondern unmittelbar durch das, was sie darstellten, auf den Beschauer wirkten. Gegenständlich waren dies nun zunächst die Begebenheiten aus dem Leben des heiligen Franciscus selber, seine ganze Legende, die eine Fülle von Scenen darbot; sodann aber auch die Ereignisse aus dem alten wie dem neuen Testament. Sie mußten aber auch — und darin liegt nun die neue, wenn auch anfangs nur mit schwachen Mitteln ergriffene Richtung — ebenso dargestellt werden, wie sie in Wirklichkeit sich hätten ereignen können, nicht andeutungsweise, nicht symbolisch, sondern mit einer wenigstens möglichen geschichtlichen Wahrheit, sowohl nach der äußeren Umgebung wie nach der Dramatik des Vorganges. Die Kirche war es also, und speciell der Franziskaner-Orden war es, welcher die Kunst auf den Weg leitete, auf welchem nach zwei Jahrhunderten die vollkommene Darstellung des nackten Menschen als die höchste Aufgabe der Kunst betrachtet wurde.

Der Einfluß der Franziskaner hatte aber noch eine andere

Folge. Wie ihre Kirchen rasch entstanden, fühlten sie bei ihrer außerordentlichen Ausbreitung auch alsbald das Bedürfniß, die Kirchen mit Bildern rasch auszuschmücken. So bot gleicherweise aus diesem Gesichtspunkt wie um einer realen Darstellung willen die Frescomalerei sich ihnen dar als diejenige Technik, welche ihren Wünschen und Absichten am besten genügte. Und so wurde nun, statt der kostbareren, mehr Zeit erfordernden Mosaik, das Fresco die bevorzugte Technik zum Schmuck der Kirchen, diejenige Technik, mit welcher die moderne Malerei im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert zu ihrer Höhe emporwuchs.

Und wie die Franziskaner die neue Richtung einleiteten, selbstverständlich ohne sich der nachfolgenden Entwickelung bewußt zu sein, so wurde die Grabeskirche ihres Heiligen zu Assisi die Geburtsstätte der modernen Kunst. An den zahlreichen Bildern der unteren und der oberen Kirche läßt sich schon ein gewisser Gang des Werdens und Wachsens verfolgen. Zur Zeit, da sie erbaut und zuerst mit Bildern geschmückt wurde, stand freilich die Malerei, was die Fähigkeit zu einer realen Darstellung betrifft, auf sehr niederer Stufe. So sind die ersten Bilder, wahrscheinlich von Giunta aus Pisa, noch mit allen Schwächen der mittelalterlichen Kunst behaftet. Aber man sieht alsbald das Können der Maler zunehmen. Eine höhere Stufe, die erste auf dem Wege der modernen Kunst, bezeichnen die Bilder, welche von Cimabue und seinen Schülern gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts ausgeführt wurden. Freilich wenn Cimabue die Madonna malt, ist er noch ganz in den herkömmlichen byzantinisch starren Formen befangen; er wagt es nicht diesem Gegenstande gegenüber, dessen Formen sich in der Verehrung traditionell festgesetzt hatten, frei zu sein. Anders ist es mit den Gegenständen aus dem Leben des Heiligen. Auch hier bewahrt er noch die feier-

liche Würde der alten Schule, aber das neue Element einer wahrhaften Lebensdarstellung macht sich bereits erkennbar.

Noch um einen Schritt weiter geht Giotto, sein größerer Schüler und Nachfolger, der größte Maler dieser Zeit und der Franziskaner-Richtung insbesondere. Zwar in der Darstellung der Madonna ist auch er traditionell befangen, und doch muß der Fortschritt erkennbar gewesen sein, wenn die Bewohner von Florenz sein Madonnenbild voll Entzücken im Triumphe durch die Straßen führen konnten. Aber seine Größe besteht in den Frescobildern, in denen auf dem Wege von Assisi, Pisa, Florenz und wo er sonst malte, ein steter Fortschritt zu erkennen ist, ein Fortschritt in der Technik wie in der realen Darstellung. Er war kein Neuling mehr in dieser Richtung. Er war aufgewachsen in dem Streben nach künstlerischer Wahrheit, wenn das Vermögen dazu auch noch gering gewesen war. Er erstrebte die Wahrheit, indem er sich einerseits buchstäblich streng an den biblischen Text oder an die Erzählung der Legende anschloß, andererseits den Vorgang so darstellen wollte, wie er in Wirklichkeit hätte vorgehen können. In dieser Beziehung vermochte er freilich den Umständen, der Umgebung, der costümlichen Treue wenig gerecht zu werden, da es ja keine Wissenschaft von diesen Dingen der Vergangenheit gab, dafür aber verstand er den Vorgang selber mit seiner Handlung und seinen Motiven höchst deutlich und glaubwürdig vorzustellen. Und er bediente sich dabei nicht mehr Personen, als nöthig waren; er reducirte die Erzählung auf ihre einfachste künstlerische Gestalt. Auch fehlte es ihm nicht an dem Vermögen, die innere Stimmung, Gefühle und Affecte zur äußeren Erscheinung zu bringen, wie z. B. bei einer Predigt des heiligen Franciscus vor dem Papste Honorius die Aufmerksamkeit der Zuhörer in bewundernswürdiger

Weise zum Ausdruck gelangt; man blickt tief in Geist und Herz der andächtigen Hörer hinein.

Mit dieser seiner Kunst wie mit seiner Lebenszeit (1266 bis 1336) ging nun Giotto der Blüthezeit des Franziskaner-Ordens völlig parallel. Unmittelbar darnach sank das Feuer, der Enthusiasmus der Franziskaner und sank die Kunst wieder von der Höhe herab, auf welche der Meister sie geführt hatte. Keiner seiner Schüler kam ihm gleich, keiner beherrschte wie er das ganze Gebiet: sie theilten sich gewissermaßen in die Arbeit. Erst im fünfzehnten Jahrhundert sollte diese Kunst mit ihrer Richtung auf die Wahrhaftigkeit der Natur wieder neu erstehen, um zu noch größerer Vollendung zu kommen.

Während aber Franziskaner-Orden und Franziskaner-Kunst sanken — gerade in dieser Epoche, um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, erhob sich beides bei den Dominikanern. Der spanische Predigermönch, der den Orden gestiftet, hatte kaum geringeren Erfolg gehabt, kaum geringeren Einfluß auf die Menschheit geübt als der heilige Franz von Assisi. Aber der heilige Dominik, dessen Ruf und Leben durch die Ketzerverfolgungen umdüstert worden, hatte sich persönlich nicht der gleichen Popularität zu erfreuen, weder lebend noch nach dem Tode. Sein Leben bot daher den Künstlern nicht den gleichen Stoff zu künstlerischen Darstellungen; umsomehr seine Lehre. Ging das Streben des heiligen Franciscus dahin, das Leben zu bessern, so dasjenige des heiligen Dominik, die christliche Lehre rein zu halten, rein von aller Häresie. Er und seine Nachfolger, unter denen Thomas von Aquino als der gelehrte Bearbeiter des Systemes hervorleuchtet, predigten die Lehre, den rechten Glauben; die Erzählungen der Bibel oder der Heiligengeschichte waren ihnen Beispiele, um Lehren daraus zu entnehmen.

Es lag in der Natur der Sache, daß diese religiöse Rich-

tung, deren Art es war, Dogmatisches, aber nicht Malerisches zu erschaffen, später dazu kommen mußte, sich der Kunst zu bedienen. Es geschah dann in einer ihr ganz eigenen Weise, wobei es vorzugsweise die sienesischen Maler waren, deren Art und Einfluß das rein Künstlerische der dominikanischen Gemälde bestimmte. Als erstes derselben ist ein großes Gemälde von Ambrogio Lorenzetti in der Rathhauskapelle zu Siena zu betrachten, eine Darstellung der guten und schlechten Regierung, sodann Trainis Glorification des heiligen Thomas von Aquino im Dominikanerkloster Santa Katharina zu Pisa. Vor allem aber gehören dieser Richtung an die berühmten Gemälde im Campo santo in Pisa, der Triumph des Todes, das jüngste Gericht und die Hölle, sowie die Fresken der spanischen Kapelle in Santa Maria Novella in Florenz, welches Dominikanerkloster mit seiner überaus interessanten Kirche für diesen Orden die gleiche Bedeutung hatte, wie Santa Croce für die Franziskaner.

Der Hauptvertreter dieser dominikanischen Richtung in der Kunst ist Orcagna. Er neigte sich ganz der mystischen Versenkung zu, die sich bei Fiesole zur Schwärmerei gestaltete. Technisch künstlerisch verband er Florentiner und Sieneser Art. Er konnte sich auf die Stufe stellen, welche Giotto vor ihm erreicht hatte, und so z. B. in der Perspective und in anmuthiger Bildung namentlich der weiblichen Gestalten ihn übertreffen, ebenso in größerer Annäherung an die Naturwahrheit in Zeichnung des körperlichen Details, wie der Hände und Füße. Worin er sich insbesondere von ihm unterschied, das ist der mystische Hang gegenüber der einfach buchstäblichen Darstellung Giottos und infolge dessen auch insbesondere in den Gegenständen der Darstellung.

Alle jene erwähnten Bilder und was sonst dieser Richtung angehörte, haben es nicht auf die Darstellung eines geschicht-

lichen Vorganges abgesehen, sei er nun der Bibel oder der Legende, der Heiligengeschichte entnommen. Es sind vielmehr Lehren oder Gedanken oder Allegorien in bildlicher Form, welche nur Motive der Wirklichkeit entnehmen und diese zusammenstellen, ohne Rücksicht darauf, ob eine solche Zusammenstellung in Wirklichkeit auch nur stattfinden konnte. So ist „die gute und schlechte Regierung“ Lorenzettis eine weit ausgeführte Allegorie, und die Glorifikation des heiligen Thomas von Aquino von Traini vereinigt eine Anzahl Persönlichkeiten, Personen aus dem Heidenthum und dem Christenthum, welche Jahrhunderte und Jahrtausende auseinander halten. Vollends die großen und berühmten Gemälde in der Capella di Spagna von Santa Maria Novella sind wie das gemalte System des Thomas von Aquino, seine Summa theologica, die Summe des theologischen Wissens von Gott und der Seele vereinend.

Das ist ein neues Element in der Kunst, es sind ganz neue Aufgaben, welche den Malern von der Kirche gestellt werden. Es sind gelehrte Gedanken, Ideen vereint religiöser, philosophischer, poetischer Art, vom Wissen der Geistlichen ausgeklügelt, und der Maler sollte ihnen Form geben mit einer Kunst, die damals keineswegs noch all ihr Vermögen ausgebildet hatte. So konnten diese Bilder nur glaubwürdig erscheinen, wenn der Maler selber mit der Tiefe der Empfindung, mit der mystischen Schwärmerei ausgestattet war und seine Seele in seine Gestalten übergehen lassen konnte.

Ein solcher Maler war Fra Angelico von Fiesole, selber ein Dominikanermönch und als Maler der letzte dieser Gedanken malenden Richtung. Wenn er bei der Begegnung von Emmaus die beiden Jünger als Dominikaner kleidet, die den als Pilger kommenden Christus gastlich einladen, oder wenn er bei der Kreuzigung auf dem Calvarienberge die Hoheiten und Stützen der Kirche versammelt, St. Johannes den Täufer,

Cosmas und Damian, Franz von Assisi, St. Dominik, Thomas von Aquino, so ist er völlig Dominikaner-Maler und steht im Gegensatz zu Giotto und seiner Richtung. Ihm ist es gar nicht um den Hergang zu thun, sondern um das, was er damit sagen will; er predigt mit seinen Bildern. Dies thut er auch mit dem Geiste, mit der Empfindung der von ihm geschaffenen Gestalten. Der reinste, frömmste, heiligste Geist seiner Zeit, erfüllt er seine Gemälde durchaus mit dem gleichen Geiste. Bewegung, Erzählung, Dramatik, gar die Darstellung des Schrecklichen, das findet sich nicht in seinen Werken, aber aus allen spricht die Liebe, die Demuth, die Ergebung, die tiefste Fömmigkeit. Das theilt sich dem Beschauer mit. Wie aus einem Krystall leuchtet ihm in voller Klarheit und Reinheit seine Seele entgegen, und daher rührt der Reiz, das Wohlgefallen an Fra Angelicos Bildern, und daher hat man ein gewisses Recht, ihn als den specifisch christlichsten aller Maler zu betrachten.

5.

Damals in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts stand Fiesole schon allein in dieser seiner Art, die Richtung der Dominikaner in tiefster und würdevollster Weise abschließend. Schon war neben ihm ein Maler aufgetreten, der die Kunst Giottos neu aufnahm, sich an die Spitze der realen Bewegung stellte, in dieser Richtung alles künstlerische Vermögen seiner Zeit vereinigte und der nachfolgenden Entwickelung zur Grundlage diente. Das war Masaccio, der Schöpfer der Gemälde in der Brancacci-Kapelle von del Carmine in Florenz, ein Künstler, dem das Leben nur wenige Jahre der Arbeit schenkte, weniger noch als seinem größeren Nachfolger Rafael.

Diese, wie wir gesehen haben, von Giotto als Franziskanerkunst begonnene Richtung hatte zum Ausgang und Ziel die reale Darstellung der Begebenheiten, real nach den äußeren Umständen und den inneren Motiven, und zugleich die möglichst vollkommene Darstellung des Menschen. Dieses letztere Ziel zumal brachte es mit sich — obwohl es kaum nöthig erscheinen will — daß, je mehr die Kunst sich vollendete, je mehr die Kenntniß des Menschen und die Fähigkeit ihn bildlich darzustellen der Höhe entgegenstrebten, umsomehr die Kunst von der Kirche oder besser vielleicht vom religiösen Gehalte sich loslöste. Mit jedem Schritte vorwärts auf diesem Wege ging sie rückwärts von ihrer bisherigen engen Verbindung mit der Kirche, wenn sie auch in den Kirchen oder vielmehr in den Kapellen derselben ihre bevorzugte Stätte noch eine Weile behielt.

Die nächste Folge des Naturstudiums war es, daß das Porträt in das religiöse Bild eingeführt wurde, nicht das Porträt der Kirchenfürsten, wie das in der alten christlichen Kunst der Fall gewesen war, sondern das Porträt zeitgenössischer Persönlichkeiten. Man gab den heiligen Personen oder dem begleitenden Volke die Köpfe seiner Freunde, der Angehörigen derer, welche die Stifter der Gemälde waren, oder sonst beliebiger Personen, die eben interessant und brauchbar erschienen. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß gerade in diesem Porträtartigen, in dem menschlich Wahren und ihrer treuen Darstellung ein Hauptreiz der Meister der Frührenaissance liegt, der sie uns so anziehend macht und so mitempfinden läßt, andererseits kann man aber auch nicht in Abrede stellen, daß damit ein weltliches Element in die religiöse Kunst hineinkommt. Zu dem Porträt gesellt sich dann als weitere Folge das zeitgenössische Kostüm, und da dieses damals reiche Farben und excentrische, bizarre Formen liebte und an Glanz und Schimmer

sich erfreute, so kam mit dem Kostüm Liebe an Prunk und Luxus, worin alsbald die Maler zu schwelgen begannen, ohne Zweifel zum Vortheil der Kunst, zum Vortheil einer pittoresken Darstellung. Dem Kostüm folgte das Geräth, die Architektur, die Landschaft, in welcher der Künstler lebte, und so wurde das religiöse Gemälde, statt von allem Zeitlichen frei zu sein, ein Bild aus der Zeit und dem Leben Italiens im fünfzehnten Jahrhundert.

In dieser Richtung nun ist Masaccio der Führer. Wenn er in der Einfachheit und Ruhe der Compositionen noch auf Giotto zurückweist, so ist er andererseits in der Darstellung des Lebens, in der realen Wahrheit der Begründer der nachfolgenden Kunst, der eigentlich florentinischen Schule. Er vereinte, was seine Vorgänger und Zeitgenossen leisteten, er betrieb und vervollkommnete das anatomische Studium und die Behandlung des Nackten, darin seine Bilder einen großen Fortschritt bedeuten; er umhüllte seine Gestalten mit Luftperspective; mit jugendlichem Feuer leitete er zu jener Kühnheit und Kraft der Zeichnung, welche die florentinische Schule auszeichnet. Wie seine Gestalten Leben und Wahrheit hatten, so wußte er auch den Männern Würde und Größe und den Frauen Anmuth und Schönheit zu geben. So wurde er auch darin ein Führer in jener Richtung der italienischen Kunst, welche die Schönheit der menschlichen Gestalt zum Ziele hatte, die körperliche Schönheit der Männer wie der Frauen.

So kam Masaccio fast der Vollendung nahe. Den letzten und höchsten Schritt aber auf diesem Wege einer realen, nach Schönheit und Wahrheit zugleich trachtenden Kunst, ohne noch, gleich Rafael, in das Ideale hinüber zu schreiten, that ein halbes Jahrhundert später Domenico Ghirlandajo. Auch diesem großen, aus den zahlreichen Zeitgenossen hervorragenden Künstler, welcher die Art des fünfzehnten Jahrhunderts ab-

schließt, war ein allzufrühes Ziel des Lebens gesetzt. Für ihn wurde der Chor in Santa Maria Novella in Florenz, was die Brancacci-Kapelle für Masaccio gewesen, die Stätte seiner vollendetsten Kunst, die Stätte seines Ruhmes und seiner Größe. Hier auf diesen Wänden erging sich sein Pinsel in biblischen Bildern mit wahrer Freudigkeit, mit reicher Phantasie, mit tiefem Schönheitsgefühl und mit jeglicher Vollendung der Technik, wie sie die zu ihrer Höhe herangestiegene Kunst darbot. Am liebsten hätte er, wie er sagte, die Mauern von Florenz ringsum mit Historien bemalt. Welche prachtvollen, edlen und vornehmen Gestalten diese Frauen, Damen der großen Welt, welche bei der Geburt Mariens zu Besuch erscheinen! Welche Größe, welche Würde und Kraft in seinen Männern und ihrer breiten, reichen Gewandung! Welcher Glanz, welcher Reichthum in jener Wochenstube, einem Gemache des schönsten Florentiner Palastes würdig! Obwohl die Gegenstände noch alle kirchlich, gehört doch Alles, Architektur und Landschaft und Menschen und Dinge, dieser blühenden, an allen Reizen des Geistes und des Auges, an jeder Schönheit Freude empfindenden Epoche der italienischen Kultur an.

In Ghirlandajo liegt bereits ein Zug von michelangelesker Größe, und nicht umsonst wird er der Lehrer Buonarottis genannt. Ebenso aber auch kann man Ghirlandajo in Rafael wiederfinden, wenn auch dieser, alle vorausgegangene Kunst zusammenfassende Meister derselben ein neues, das ideale Moment hinzufügte und damit zugleich der Erweiterer und der Vollender der ganzen Kunstbewegung dieser großen Epoche wurde.

Zwei Dinge waren es, die zu dieser Zeit umgestaltend auf die Kunst einwirkten und mit dieser Wirkung auch die Malerei in der Kirche in entscheidender Weise trafen. Das eine war die Oelmalerei, das andere das Wiederaufleben des klassischen Alterthums.

Die Oelmalerei, welche in diesem Stadium der Entwickelung auch in Italien in allgemeine Anwendung kam, hatte nicht bloß die Folge, daß das Detail feiner ausgeführt, das Colorit tiefer, satter und glänzender wurde, sondern auch diejenige, daß das Staffelei- oder Tafelgemälde vor der Wandmalerei den Vorzug erhielt. Und nicht genug an dem, wurde auch das Wand- oder Freskogemälde, statt der großen zusammenhängenden Cyklen, welche bisher alle Flächen bedeckten, mehr zum Einzelbilde, wovon z. B. Rafaels Sibyllen ein schönes Beispiel geben.

Von größerer Bedeutung aber für unseren Gegenstand, die Malerei in der Kirche, war der zweite Umstand, die Wiedererweckung des klassischen Alterthums in Kunst, Wissenschaft, Litteratur, in Leben, Denken und Empfinden. Da die gebildeten Menschen dieser Zeit bis zu den höchsten Stufen selbst der geistlichen Throne hinauf sozusagen Heiden wurden, so konnte dieses heidnische Element auch der Kunst nicht fern bleiben, ja mit der Allgemeinheit und Mächtigkeit, mit der es auftrat, mußte es die ganze Kunst umschaffen. Am Studium der Alten hatten sich die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts mit herangebildet, ein Donatello hatte an ihnen gelernt dem Marmor und dem Erz das Spiel des wirklichen Lebens zu verleihen, aber er und seine großen Zeitgenossen waren Realisten geblieben, voll und ganz ihrer Zeit, ihrem Lande, ihrer Stadt angehörend. Ghirlandajo, der nächste zu der idealen Zeit, war noch ganz ein Meister jener realen Richtung gewesen, die ich geschildert habe. Das wurde nun anders mit dem neuen Heidenthum.

Dieser reale Stil, welcher die eigene Menschlichkeit, die eigene Umgebung in die zeitlich und räumlich fernen kirchlichen Gegenstände hineingetragen hatte, machte dem antiken Platz. Das italienische oder Florentiner Kostüm wich dem

der Griechen und Römer, das nun gewissermaßen als zeitlos, als keiner Zeit, keinem Volke angehörig galt; es wurde — und Geräth und Architektur sind mitgerechnet — wie das allgemeine Kostüm der Kunst. Und mit dem Kostüm der Zeit gingen auch die Menschen der Zeit verloren; an die Stelle der Porträts, der Florentiner Menschen vornehmen oder geringen Standes, traten ideale Geschöpfe, Charaktertypen, die keinem besonderen Volke angehörten. Und so geschah es mit den Körpergestalten, denen nach den Idealen der antiken Sculpturen Vollendung gegeben wurde. — Das sind nur einzelne Züge, welche die Umwandlung andeuten sollen. Die Kunst, welche auf dem Wege des Naturstudiums und der Darstellung des realen Lebens die höchste Stufe erreicht hatte, löste sich von diesem Leben und hatte nun ihre eigene Sprache, ihre eigenen Ziele, ihr eigenes Leben.

Für die Kirche und die Kirchenmalerei ging daraus nun ohne Frage ein großer Nachtheil hervor. Bisher hatte die Kirche im Mittelpunkte der Kunst gestanden; sie war ihr Ein und Alles gewesen; es hatte für die Kunst kaum andere Aufgaben neben den ihrigen gegeben. Nun bildete sie nur die eine Quelle der Gegenstände und der Aufgaben, die Weltlichkeit die andere, mindestens eben so starke. Zwar erhielt sie für ihre Heiligen idealere Gestalten, aber, wenn man von den Leistungen einiger wenigen großen Meister absieht, und bei diesen ist es kaum nöthig — so büßte sie dafür durch den wachsenden Mangel einer tiefen religiösen Empfindung, für welche äußere Schönheit entschädigen mußte.

Auf diesem Standpunkte steht bereits Rafael der Kirche gegenüber. Er hat ihr die schönsten und idealsten Gestalten geschaffen, welche jemals ein Künstler hat erfinden können, und so hat er wahrhaft zu ihrer Ehre gearbeitet, aber in dem Ausdruck einer tiefinnersten religiösen Empfindung hat er

schwerlich das Höchste geleistet. Er wollte es auch kaum; er war zu sehr im Studium der Antike gebildet, zu sehr durchdrungen vom Geist des klassischen Alterthums, um nicht in der Kunst selber, in der Darstellung der vollkommensten Schönheit das höchste Ziel zu sehen. Und wenn dies das Ziel ist, wie wohl kaum geleugnet werden kann, wenn man die Kunst als frei und nicht als dienstbar betrachtet, so hat Rafael das Ziel erreicht und den Weg der Kunst vollendet. Er hat seine Gestalten nicht dem Leben entzogen; sie sind so voll Lebenskraft und Lebensfülle, wie irgend andere. Aber er hat sie in das Ideal erhoben, d. h. er hat sie jeder Zeitlichkeit und Oertlichkeit entkleidet und hat sie zu den vollkommensten Typen dessen gemacht, was sie sein und sagen sollen. So hat er auch der Kirche nicht die frömmsten, nicht die heiligsten, aber die göttlichsten Gestalten geschaffen.

Nicht das Gleiche kann man von Michelangelo sagen. Während für Rafael die kirchlichen Gegenstände immer noch kirchliche, die heiligen Geschichten heilige sind, ist wohl Michelangelo mit aller Kirchlichkeit fertig und die Kunst ganz allein sein Ziel. Und in dieser Kunst wiederum ist es die Darstellung des Menschen, man möchte fast sagen, des anatomischen Menschen, worin er jene weltliche Richtung, welche die italienische Kunst seit Giotto eingeschlagen hat, zum Abschluß bringt. Allerdings ist es bei Michelangelo nicht so einfach die Darstellung des Menschen, sondern des Menschen erfüllt von höchster Kraft, von tiefster Leidenschaft, ebenso von der Gewalt des Geistes wie des Körpers, und darin liegt auch ein ideales Element. Aber kirchlich, christlich, fromm oder heilig sind weder die Sybillen und Propheten noch Gott Vater selbst auf der Decke der sistinischen Kapelle, noch ist es Christus mit allen Seligen auf dem Jüngsten Gericht. Während der Heiland wie ein Jupiter tonans erscheint, der strafend seine Blitze schleudert,

macht die Fülle der nackten Gestalten auf diesem gewaltigen Bilde doch vor allem andern den Eindruck, als wollte der Künstler einzig seine außerordentliche Kenntniß der Menschengestalt und seine Stärke in der Darstellung der mannigfachsten Bewegungen und der kühnsten Verkürzungen zeigen. Wie immer man das Werk bewundere, der Eindruck ist und bleibt ein weltlicher, kein kirchlicher.

Und wie hier Michelangelo ein rein und einzig künstlerisches Ziel verfolgt, so ist es auch mit den Venetianern dieser Zeit, nur daß der Weg, das Mittel anders ist. Wenn Tintoretto noch ganze Wände und Plafonds mit seinen Bildern bedeckt, so denkt er wohl am wenigsten daran, einen religiösen Eindruck zu machen. Die Aufgabe, die er sich stellt, gehört rein der Kunst, und wie diejenige Michelangelos in der Vollkommenheit der Zeichnung, in der Größe der menschlichen Gestalt besteht, so diejenige Tintorettos in der malerischen und coloristischen Wirkung, und er arbeitet hier mit den Contrasten der Licht- und Schattenmassen wie der Florentiner mit seinen gewaltigen Leibern.

6.

So kam die Kirche seit dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts in dem Fortgange der Renaissance unleugbar immer mehr zu Schaden, wenn auch noch einzelne Künstler, namentlich im Anfange, wie z. B. Luini, die Tiefe der Empfindung mit der Schönheit der Gestalten zu vereinen trachteten. Die weltliche Kunst hatte sich nicht bloß ein neues und großes Gebiet erobert, sie herrschte auch im Innern der kirchlichen Kunst. Und dies wurde auch nicht viel anders, als in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts der Rückschlag gegen die

Reformation ein erneutes und erfrischtes Leben in der katholischen Kirche hervorrief, ein Rückschlag, der auch auf die Kunst einwirkte.

Die Reformation in den nordalpinischen Ländern, welche dem classisch gebildeten Heidenthum der Renaissance zur Seite ging, hatte das nicht vermocht. Auf eine Reinigung der christlichen Lehre und des christlichen Lebens ausgehend, hat den Reformatoren, und zumal ihren Nachfolgern in der Mitte und in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, das Dogma und die Predigt immer am höchsten gestanden. Der geistige Gehalt des Christenthums hatte den Vorrang gehabt vor dem Seelischen und Beschaulichen. Die Kunst war daher den Evangelischen nirgends ein Herzensbedürfniß, und wenn und wo sie den überkommenen Bilderschmuck in den alten Kirchen beließen, da duldeten sie ihn doch mehr, als daß sie ihn geliebt hätten. Sie gingen aber weiter noch. Ein Theil der Evangelischen wenigstens, die Kalvinisten, stellten sich der Kunst in der Kirche feindlich gegenüber; sie verwiesen dieselbe nicht nur aus ihrer eigenen Kirche bis zu völliger Nacktheit der Wände, wie ich schon früher zu bemerken Gelegenheit hatte, sie veranlaßten auch den neuen Bildersturm in den Niederlanden, dem gerade die Bilder jener frühen Meister, welchen die tiefste, ernsteste und aufrichtigste religiöse Empfindung innewohnte, zum Opfer fielen. Man kann auch der Malerei selber, wenn man sie auf deutschem oder niederländischem Boden durch das sechzehnte Jahrhundert verfolgt, den Wandel aufs deutlichste ansehen. Noch das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und der Anfang des folgenden ruft Gemälde hervor, die bei realistischer Formengebung und materieller Ausführung des Details in der Kraft und Tiefe des seelischen Ausdrucks und der frommen, schwärmerischen Hingebung mit den Bildern Fiesoles wetteifern. Wenige Jahrzehnte darnach holen sich die Maler ihre ideali-

sirten Formen aus Italien, werden aber um ebensoviel kälter und leerer in dem geistigen und seelischen Gehalte. So ist Alles, was in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in den protestantischen Ländern für die Kirche geschaffen wurde, und es ist, quantitativ betrachtet, nicht einmal viel, eher das Gegentheil. Nach dem Tode der großen Meister, eines Dürer, Lucas Cranach, stand Keiner auf, der auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst auch nur nennenswerth gewesen wäre.

Es war nicht dem neuen kirchlichen Leben, das die Reformation brachte, sondern erst der Gegenreformation in der katholischen Kirche vorbehalten, neuen Schwung in die kirchliche Malerei wieder hineinzubringen. Ohne Zweifel hat sie auch wieder religiös tief empfindende Maler geschaffen, wobei zwar nicht an den größten von allen, an Rubens, zu denken ist, wohl aber an die asketische Schule der Spanier mit ihren aufgezehrten, verzückten Heiligen und den lichtumstrahlten Madonnen Murillos. Die Kirchen füllten sich neu mit Wand- und Deckengemälden, begünstigt durch einen Wechsel in der Architektur, welcher neue Flächen schuf. Schon die reine Renaissance mit ihren Rundbogen und einfacherem Gewölbsystem gewährte mehr und besseren Flächenraum zur Entfaltung der Malerei. Noch erhöht aber geschah es, als der Barockstil die Säulenreihen und die dreischiffige Eintheilung aufgab und das Innere der Kirche in eine einzige ungebrochene Halle verwandelte, über welche sich eine flache Decke oder ein nur wenig gehobenes Spiegelgewölbe legte, eine Veränderung, zu welcher das ursprünglich vom Protestantismus hervorgerufene Bedürfniß der Predigt wohl am meisten beigetragen hatte.

Hier nun auf dieser flachen Decke war es ganz besonders, wo die Malerei, welche durch die Schule der Bologneser in einem großen und reinen Stil erhalten wurde, sich in reichen

und mächtigen Darstellungen erging. Die Perspective, welche den Meistern des Mittelalters so viel Schwierigkeit bereitet hatte, wurde jetzt, mit Hilfe einer ausgearbeiteten Wissenschaft, spielend bewältigt. Und wie in den Hallen der Paläste auf den Plafonds der ganze Olymp sich in den Wolkenhimmel emporthürmte, so thronten auf den Decken der Kirchen Gott Vater und Christus mit allen himmlischen Heerschaaren, emporsteigend in die Unendlichkeit der Lüfte, des blauen Aethers.

So fehlte es den Kirchen des siebzehnten Jahrhunderts keineswegs an reichem bildlichen Schmuck, aber was diesem selber fehlte, das war der Ernst und die Tiefe des religiösen Ausdrucks. In dieser Beziehung mußten diese gewaltigen Malereien — und das gilt nicht minder von den Oelgemälden, welche reichlich die Altäre schmückten — hinter den in Zeichnung und Ausdrucksweise so unvollkommenen Gemälden des Mittelalters zurückstehen. Der Charakter dieser Malereien des siebzehnten und auch des achtzehnten Jahrhunderts südwärts wie nordwärts der Alpen ist ein wesentlich decorativer, von dem die asketische Schule der Spanier wohl eine Ausnahme macht, ihm aber so wenig widerspricht, wie die Darstellungen meist vereinzelter Heiligen, welche schwärmerisch und sehnsuchtsvoll den himmelnden Blick nach oben richten. Es ist mehr Affect als Ernst.

Der decorative Charakter wird noch bestätigt und bestärkt durch all das Beiwerk, welches in dieser Epoche der barocken Kunst die Kirche zu schmücken hatte. Wieder wie im Mittelalter ging man darauf aus, keinen Fleck unverziert zu lassen, Alles, was nicht die Gemälde bedeckten, mit Ornamenten zu verzieren, die freilich an Erfindung, an Reinheit, an Schönheit viel zu wünschen ließen. Farbe und Stucco waren es vorzüglich, welche im Norden die Mittel des Schmuckes bildeten; zu ihnen trat, wo das Vermögen vorhanden war, so reichliche

Vergoldung, daß die Gesammtwirkung wohl eine prächtige, keineswegs aber immer eine harmonische oder edle war. Bei unsolidem Material war die Rechnung auf den Schein gestellt. Wie die zahlreichen Statuen mit ihren falschen, affectirten Geberden und Stellungen nur da zu sein schienen, um Figur zu machen, so war es auch nicht anders mit der ganzen decorativen Malerei. Sie decorirte, es ist wahr, aber wenig in einem wahrhaft religiösen Sinne.

In Italien war wenigstens das Material der ornamentalen Decoration ein solides, und der Nordländer staunt nicht wenig, wenn er die ganze Innenarchitektur der Kirche mit farbiger Marmorincrustation überdeckt sieht. Die Entstehung dieser Technik der Wandbekleidung ist uralt und führt uns in die Zeit Alexanders des Großen und seiner Nachfolger zurück, da die reichen Hellenisten des Orients ihre Gemächer und Hallen in dieser Weise verzierten. Ihrem Beispiele folgten die Großen Roms und von Rom ging diese Technik in die christliche Kirche hinüber, wo sie allerdings von der Glasmosaik in Schatten gestellt wurde, welche der Marmormosaik nur die unteren Flächen zur Verzierung übrig ließ, so die Sockel, die Schranken und Geländer. In Byzanz wurde diese Kunst mit besonderer Feinheit und Geschicklichkeit geübt und zu überaus zierlichen geometrischen oder verschlungenen Mustern verwendet. Byzanz lehrte sie den Arabern, welche den Marmor durch glasirte Fliesen ersetzten. Von solcher feinen byzantinischen Art aus dem frühen Mittelalter giebt das Innere von San Miniato auf der Höhe bei Florenz noch ein ausgezeichnetes Beispiel. Derber, doch auch hierher gehörig, ist die Art, wie z. B. das Innere des Domes von Pisa abwechselnd mit horizontalen Streifen von schwarzem und weißem Marmor geschmückt ist. Eine Specialität solcher Incrustation ist diejenige, welche sich nach der Mosaicistenfamilie der Kosmaten benennt und farbige

Glaspasten mit Marmor und Halbedelsteinen verbindet. Sie umzieht in zierlicher geometrischer Zusammenstellung vorzugsweise die gewundenen Säulen der Kreuzgänge, wie San Giovanni im Lateran noch ein schönes Beispiel zeigt.

Als im fünfzehnten Jahrhundert die Malerei zu ihrer Höhe und Vollendung emporstieg, da trat diese doch einigermaßen mühsame und zugleich kostbare Art der Verzierung zurück. Die Malerei, auch die ornamentale, zeigte sich erfolgreicher und entsprach mehr dem Zeitgeschmack. Denn nun, mit dem Wiederauffinden antiker Wanddecorationen auf römischem Boden, drang auch die ganze Fülle antiker Ornamentmotive, die geflügelten Genien, die phantastischen Menschen- und Thierbilder, nackte Gestalten, Embleme und Instrumente in die Malerei.

In der Kirche spielt sie dann gar oft eine höchst merkwürdige und auffallende Rolle. Wenn wir sie in der berühmten Galerie des Vaticans erblicken in Verbindung mit jenen christlichen Bildern, welche man die Bibel Rafaels zu nennen pflegt, nun, wir denken, das ist in einem Palaste, dessen Wände Schmuck verlangen, und wir nehmen nicht viel Anstoß, wenn in der Nähe der biblischen Gegenstände allerlei wirkliches und phantastisches Gethier sein Wesen treibt. Anders und mindestens doch höchst sonderbar ist es z. B. in jener hochberühmten Kapelle von San Domenico in Siena, welche Sodoma mit seinen Bildern aus dem Leben der Heiligen Katharina ausgeschmückt hat. Nichts kann ergreifender sein als der tiefe und gottergebene Ausdruck der Heiligen, wie sie ohnmächtig in Ekstase niedersinkt und von ihren frommen Schwestern gestützt wird, ein Bild innigster christlicher Schwärmerei! Und daneben macht sich auf den Pfeilern in groteskenhafter Decoration das classische Heidenthum breit mit einer Fülle seiner ihm eigenthümlichen Gestalten. Da sieht man Satyrn und Sphinxe

und Amoretten und die tanzenden Grazien, nackte Knaben, welche das Feuer auf dem Dreifuß anblasen, nackte Männer in kauernden Stellungen, phantastische Thiere mit Menschenköpfen, Vasen und Fruchtgehänge, Alles auf Goldgrund von wunderschöner decorativer Wirkung und malerisch betrachtet vortrefflich in Harmonie mit den figürlichen und landschaftlichen Bildern, aber doch vom religiösen Standpunkt so unchristlich, so unkirchlich wie möglich.

Die Kirche befreite sich allerdings wieder ziemlich früh von dieser heidnischen Decoration, und nun trat jene bunte Marmorincrustation wieder hervor und bedeckte aufs neue das Innere der Kirchen, so viel Bilder und Sculpturen an Raum noch übrig ließen. Die Tendenz ging auf farbige und reiche Wirkung, wie ja auch Material und Herstellung kostbar genug waren. Und ohne Zweifel konnte damit eine edle Wirkung erzielt werden. Als ein vorzügliches Beispiel dieser Art ist mir die schöne Renaissancekirche San Sebastiano in Palermo erschienen, während San Martino in Neapel wohl einen überaus prächtigen, aber auch bunten und unruhigen Eindruck macht. Das gewaltigste Beispiel ist wohl St. Peter in Rom.

So hat auch die Barockzeit wenigstens mit dem Aufwand aller Kunst und aller Mittel, die ihr zu Gebote standen, für den Schmuck der Kirche gesorgt. Im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts begann man darin nachzulassen und mit der Vorliebe für den grauen Stucco aller bildlichen und farbigen Ausschmückung zu entsagen, bis man zum grauen oder weißen Anstrich gelangte. Und mit dieser Nüchternheit und dieser Entsagung ist die Kirche in das neunzehnte Jahrhundert eingetreten. Als nun gar die Restaurationsepoche kam und man glaubte, alle mittelalterlichen Kirchen auch in den mittelalterlichen Charakter reinster Art zurückversetzen zu müssen, und diese Puritaner Alles, was die spätere Zeit geschaffen

hatte, hinauswarfen, da kam man auf den nackten Stein und strich das Innere wie man sagte „steinfarben“ an. Das haben wir ja noch erlebt.

Dagegen ist nun heute, wo das Auge sich wieder an Farbe zu gewöhnen beginnt, ja sie aufsucht, glücklicherweise eine Reaction eingetreten. Man verlangt wieder den Schmuck der Kirchen, bildlich wie ornamental, man verlangt wieder nach der Farbe, die Frage ist nur, wie es in rechter Weise geschehe.

Da ist nun wohl ohne Zweifel ein richtiger Grundsatz, daß der Schmuck sich dem Stil der Kirche anschließe, da ja der Regel nach die neue Kirche im bestimmten Stile gebaut wird, und die alten, welche zu restauriren oder neu zu decoriren sind, einen bestimmten Stil an sich tragen. Nehmen wir z. B. eine gothische Kirche, heute ja der häufigste Fall. Wir werden gewiß nichts dagegen einwenden, wenn die ganze Decoration sich in der Art des vierzehnten Jahrhunderts hält, welche sich der Architektur und ihrem Detail getreu anschloß und mit reichen Farben, so viel wir noch sehen können, durchwegs eine reiche, aber auch harmonische und schöne Wirkung machte. Es wäre nur zu rathen, ein wenig auf das moderne Gefühl Rücksicht zu nehmen und nicht zu kräftig, zu laut, möchte ich sagen, in die Farbe zu gehen. Wir sind auf dem Wege, die Farbe zu lieben, aber wir können noch nicht Alles vertragen. Das moderne Gefühl ist mit der überreichen Wirkung der neu decorirten Sainte Chapelle in Paris noch nicht völlig ausgesöhnt.

Aber ein Anderes fordert eine Antwort heraus. Wie, sollen wir, indem wir eine Kirche im Stile des dreizehnten oder vierzehnten Jahrhunderts auszuschmücken haben, sollen wir auch die figürlichen Malereien ganz in der Unvollkommenheit jener Epoche halten, mit der Schwäche des Ausdrucks

und der Unbeholfenheit der Bewegungen und der Geberden, mit all der falschen, oft lächerlich falschen Perspective?

Wenn es sich darum handelt, alte noch vorhandene Malereien zu ergänzen — nun immerhin, man respectirt das Alter, die Geschichte und macht die Ergänzung in Art und Stil des Vorhandenen. Wo aber nichts vorhanden ist, wo Alles neu zu schaffen, da stellt sich die Sache doch anders. Die Unvollkommenheit ist allerdings ein Gebrechen der Zeit, aber eben ein Gebrechen; wenn jene Maler ihre Sache hätten besser machen können, sie hätten es gewiß gethan. Es ist also nicht eine Eigenschaft des Stiles. Ist es schon verkehrt, die ganzen symbolischen Bilderkreise der Typologie auf die Wände der Kirche zu malen, da ihre Bedeutung ja nicht verstanden wird, so noch viel mehr diese Bilder mit allen Mängeln der Zeichnung, mit allen Fehlern einer oft kindischen Perspective zu behaften. Der andächtige Kirchenbesucher, der Besseres gesehen hat und weiß, daß man es besser machen kann, fragt nach dem Warum, schüttelt bedenklich den Kopf, zweifelt und seine Andacht ist gestört. Wenn wir heute etwas von dieser mittelalterlichen Malerei annehmen können, so ist es die einfache, illuminirende Art derselben, welche über manches Detail wie zumeist über die Modellirung hinweggeht. Die Wirkung bei der großen Entfernung der Bilder erlaubt das.

Dasselbe gilt von der Glasmosaik, wenn wir in der Lage sind, dieselbe zum Schmuck unserer Kirchen heute verwenden zu können, denn sie ist einigermaßen kostbar. Ich habe schon gesagt, welche herrliche, ernste, feierliche Wirkung sie zu bilden vermag, wie sie ganz die Stimmung hervorrufen kann, welche wir in den hohen Kirchenhallen zu wünschen haben. Sie muß aber auch in dem einfachen und großen Stil, mit Vermeidung aller kleinlichen Ausführung gehalten sein, wie es die Mosaicisten der frühen Epoche, wie diejenigen im zwölften Jahr-

hundert gethan haben. Und solcher Stil ist ganz unabhängig von der Mangelhaftigkeit der Zeichnung, der Starrheit der Figuren und der Herbheit des Ausdrucks.

Bei jenen alten Mosaikgemälden überwältigt uns die Großartigkeit des Eindruckes mit der Ehrwürdigkeit des Alters, und wir sehen über die Fehler hinweg. Das vermögen wir aber nicht, wenn wir alle die Fehler und Schwächen absichtlich gegen unser besseres Wissen und Können gemacht sehen; es geht gleicherweise wider unsern Verstand und wider die Kunst.

Und wenn das im allgemeinen richtig ist, wie viel mehr in der Kirche, wo sich unsere Gedanken, unsere Andacht dem Göttlichen, dem Vollkommensten — und dazu gehört auch das Schöne — zuwenden. Darum, wie wir auch immer unsere Kirchen schmücken wollen, ob wir uns der neu wiedererstandenen Glasmosaik oder der Frescomalerei bedienen, ob wir uns mit der Decoration an einen bestimmten Stil anschließen oder nicht — unter allen Umständen können und müssen wir verlangen, daß solcher malerische Schmuck so schön, so edel, so rein und fehlerlos wie nur möglich sei. So allein ist er würdig der Stätte, die er schmücken soll. —



G. Pätz'sche Buchdr. (Lippert & Co.), Naumburg a/S.

